




HANNS
BVRGKMAI
A·B·C

Beiträge zum Werke Hans Burgkmairs des Älteren.

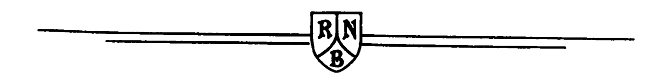
Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt von

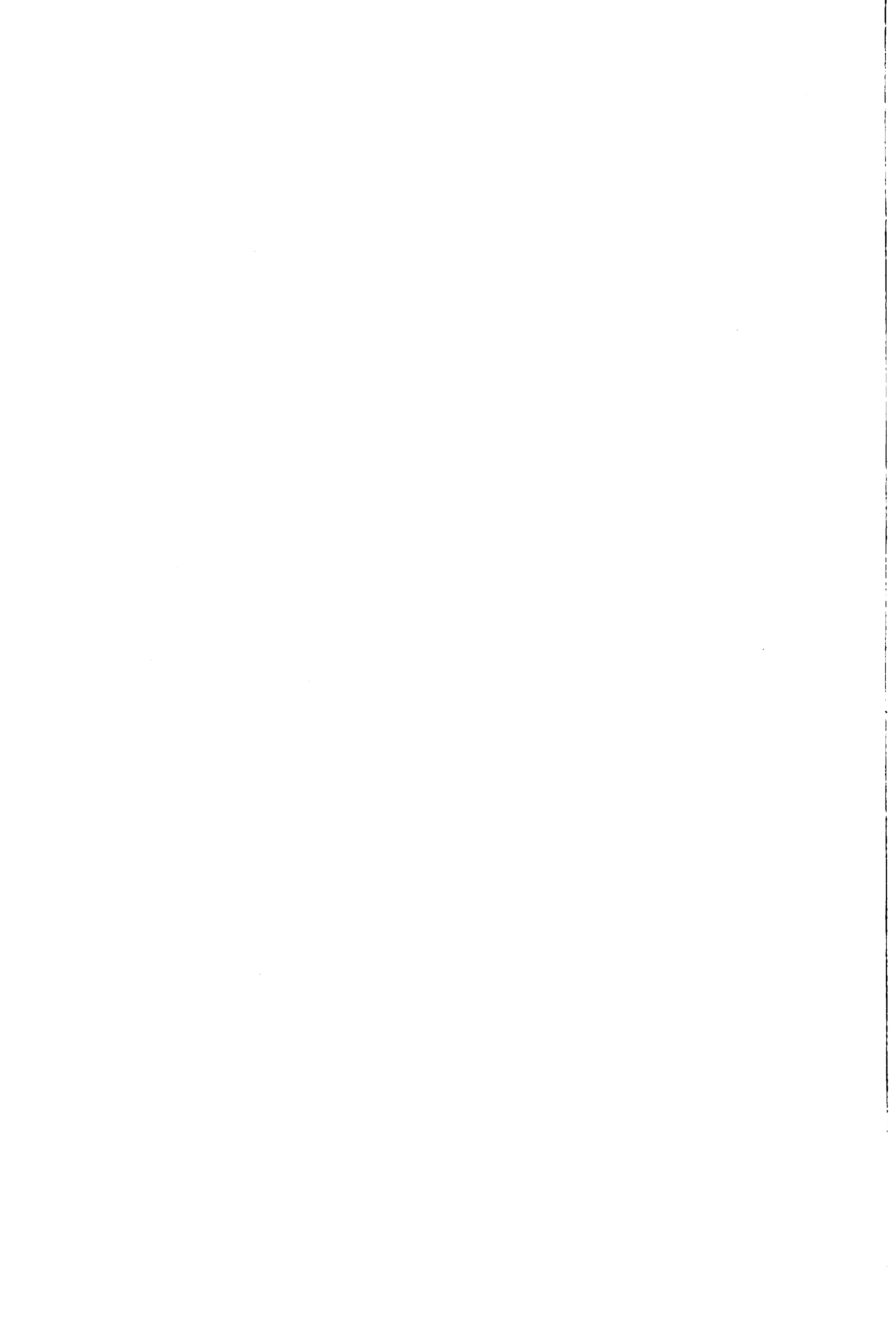
Hans Rupé.



Borna-Leipzig

Buchdruckerei Robert Noske

1912.



1. Kapitel.

Die frühen Holzschnitte.

(Für die Offizin von Erhard Ratdolt.)

Der erste, der ein Titelblatt der Ratdolt'schen Offizin in Augsburg, die „Freisinger Heiligen“, mit dem Namen Burgkmair verbunden hat, war H. A. Schmid (Forschungen über Hans Burgkmair, Münchner Diss. 1888, S. 22), allerdings noch ohne den Ursprung des Blattes und die frühe Datierung zu erkennen, Campbell Dodgson (Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1900 Bd. 21 S. 192 ff.) nahm dann irrtümlicherweise Jörg Breu als Autor in Anspruch und suchte zu beweisen, daß dieselbe Hand eine Reihe von Titel- und Kanonblättern in Ratdolt'schen Missaliendrucken Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts entworfen hätte. Dörnhöffer (Beitr. z. Kunstgesch., Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 111 ff.) brachte schließlich die entscheidende und auch von Dodgson (Preuß. Jahrb. 1903 Bd. 24 S. 336 und Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the British Museum, London 1911, Vol. II S. 60 u. 420) anerkannte Lösung, daß Hans Burgkmair dem Älteren die Gruppe der Blätter zuzuschreiben wäre. Der Übersichtlichkeit wegen seien hier die betreffenden Holzschnitte in der Reihenfolge ihrer Entstehung, mit Literatur- und Ortsangabe angeführt:

1. Die Madonna mit den Schutzheiligen der Diözese Konstanz (Schreiber, Manuel 2022; Dodgson, Jahrb. Bd. 21 S. 208 und Jahrb. Bd. 24 S. 336; Cat. II S. 420; Dörnhöffer a. a. O. S. 116 [Abb. Taf. II]).

a) 1. Zustand: Die drei Heiligen stehen auf dem Rasen hinter einem spätgotischen Portal, mit einem leeren Schriftband und Rankenwerk in den Zwickeln, aus dem links und rechts einige Zweige und je eine Blume durch das Steinwerk in die Luft ragen. Maria mit dem schlafenden Kind auf dem linken Arm wendet sich gegen den rechts stehenden bärtigen Pelagius, der eine Palme in der Rechten, ein Schwert in der Linken hält. Konrad links, im bischöflichen Ornat, hat den Kelch in beiden Händen, aus dem eine Spinne kriecht. Unten halten zwei knieende Engel das Wappen des Konstanzer Bischofs von Hohenlandenberg (Beschreibung von Dodgson).[1])

(251 : 165, 253 : 160.) Doppelte Randeinfassung, unter dem Rande mit beweglichen Lettern gedruckt: S. Conradus 1499 S. Pelagius. Das kolorierte Blatt kommt dreimal vor (als auf dem Rücken leeres Einzelexemplar): Wien, Albertina, Stuttgart, Kupferstichkabinett, London, Brit. Mus. (1909 aus Sammlung Schreiber erworben).

Das Blatt stammt nicht, wie Dodgson zuerst annahm, aus der Folioausgabe des Breviariums Constantiense von 1499 (Hain 3830), denn das Genfer vollständige Exemplar enthält kein Titelblatt. Dodgson vermutet, daß es aus einem unbekannten Missale des gleichen Jahres herrührt. Schreiber beschreibt irrtümlicherweise den zweiten als den ersten Zustand.

b) Zweiter Zustand desselben Blattes (dieselbe Literatur; Dörnhöffer a. a. O. S. 120): Nur der Kopf des Pelagius ist aus unbekannten Gründen neu eingesetzt, bartlos, das Wappen rot und schwarz gedruckt, bezeichnet unten links: Sanctus Conradus, rechts Sanctus Pelagius, ohne Jahreszahl, nicht in

---

[1]) Wo genaue Beschreibungen vorliegen, bringe ich sie in derselben Form.

denselben Typen. Dörnhöffer vermutet, die Veränderung sei 1505 vorgenommen worden, da das Blatt in diesem Zustand am frühesten in einem Konstanzer Missale vom 8. Oktober 1505 sich nachweisen läßt (Zapf, Augsburger Buchdruckergesch. II S. 23 IX; Muther, Bücherillustr. der Gotik und Frührenaissance S. 343; Weale, Cat. Missal. S. 58). Als loses Blatt in Stuttgart, Kupferstichkabinett, München, Kupf., Berlin, Kupf., Dresden, Samml. Fr. Aug. II.[2])

2. Salvator Mundi (Schreiber 834; Dodgson S. 209; Dörnhöffer S. 117; Abb. in M. Schmidt, Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Taf. 73). Christus steht im Profil nach rechts gewandt, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken den Reichsapfel mit dem Kreuz. Dreifache Einfassung; das Blatt, 1500 datiert, ist einem von Ratdolt gedruckten Einblattdruck (dessen Text die „Epistola Pilati ad Tiberium") vorangestellt, Unikum des Münchner Kupferstichkabinetts, leicht getuscht.

3. Die Madonna mit den Schutzheiligen von Freising

---

[2]) Auf dem sogen. Landenbergischen Altar, Mittelstück Kreuzigungsgruppe, ist auf dem rechten Flügel innen St. Pelagius mit Palme und Buch, auf dem linken der Schutzpatron Konrad, den Kelch mit der Spinne und den Bischofsstab mit dem Sudarium haltend, dargestellt, zu seinen Füßen knieend der betende Stifter Hugo v. Hohenlandenberg mit dem Wappen. Wohl nur die stoffliche Parallele kann den Herausgeber des Katalogs der Karlsruher Gemäldegalerie dazu verführt haben (1910 S. 35), die Frühzeit Hans Burgkmairs zu nennen; mich erinnerten vielmehr die Typen, namentlich der Flügel, an Zeitblom. Daniel Burckhardt (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basler Diss. 1888, S. 92) nennt das Werk unter den eklektischen Schulbildern Schongauers als das beste und glaubt im Kolorit allerdings Augsburgische Einflüsse zu erkennen (S. 90).

(H. A. Schmid S. 22; Dodgson S. 209 und Cat. II S. 60; Dörnhöffer S. 117 ff.).

Unter einem mit Akanthusblättern gezierten, spätgotischen Bogen steht auf flachem Boden Maria mit einer vierzackigen Krone und einer Art Tuch oder Turban auf dem Haupte, das nackte Kind auf ihren gekreuzten Armen. Links Corbinian im bischöflichen Ornat, den Bären zu seinen Füßen, den Bischofsstab in der Linken; mit der Rechten weist er auf einen knieenden Engelknaben, welcher die Wappen Freisings und des Pfalzgrafen Philipp (Administrator der Diözese 1498—1507, dann Bischof bis 1541) hält. Rechts steht der heilige Sigismund in langem Mantel mit Königskrone, Szepter und Reichsapfel (Dodgson).

(254 : 164.) Vierfache Einfassung, koloriert, 1502. Kommt als Titelblatt schon in einer früheren Ausgabe vor, als Weale S. 71 und Dodgson S. 209 beschrieben (Proctor 10641; s. Dörnhöffer S. 117 Anm. 2 und Dodgson Cat. II S. 60). Einzelblätter in München und Berlin.[3])

4. Initiale T (Dodgson S. 205 und Cat. II S. 60; Schmid S. 22; Dörnhöffer S. 118 ff. Abb. Dodgson S. 204). („Te igitur" des Meßkanons.) Links und rechts vom Mittelschaft des T je ein Engel mit Passionsinstrumenten in Rankenwerk.

(89 : 77.) Doppelte Einfassung, erscheint zuerst in einem Freisinger Missale, von Ratdolt später in vielen Drucken verwandt, rot gedruckt und koloriert, fast immer in Verbindung mit dem folgenden Kanonblatt auf der anstoßenden

---

[3]) Auf dem Berliner Einzelblatt steht in alter Schrift geschrieben: Der wolgeboren Gestreng herr. her Geörg Truchsess. freyherr zw Walburg hat anno et 1519 dises meßpuech zw furderung sand colman Sand Wolfgang newen capelen hie her gan reichertzhausen umb fünfthalben . . . gekauft hergegeben und verordent.

Seite. Jörg Breu kopierte die Initiale annähernd, etwas verkleinert in einem Konstanzer Missale von 1504.

5. Kanonblatt Kreuzigung (Muther 343; Dodgson S. 205 Abb. 206 und Cat. II S. 60; Dörnhöffer S. 118; Paul Heitz, Christus am Kreuz, Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des 15. Jahrhunderts, mit Einleitung von W. L, Schreiber, Straßburg 1910, Taf. V). Christus hängt ganz von vorne gesehen am Kreuzesstamme, links Maria in weitem, faltigem Mantel, etwas geziert im Ausdruck, rechts dem Kreuze zugewandt der bartlose Johannes.

(252 : 163, 250 : 160, 248 : 161.) Doppelte Einfassung, koloriert, erscheint zum ersten Male in einem Missale Frisingense vom 10. März 1502 (Weale S. 71; Proctor 10641), Pataviense vom 5. Januar 1505, Constantiense vom 8. Oktober 1505, Augustanum vom 27. März 1510, eingeheftet im Kanon des Münchner Exemplars des Missale Augustanum von 1496, häufig als Einzelblatt, z. B. Stuttgart.

6. Korrektur an einem Breu'schen Holzschnitte, Kanonblatt (Dodgson S. 193 ff.; Dörnhöffer S. 119 ff.; Schreiber 380). Der Kopf des Johannes ist durch Einsetzen eines neuen Holzstückes in ein Profil verwandelt, während er ursprünglich (Missale Constantiense 1504; Weale S. 58) in verlorenem Profil zu sehen war.

In Speciales misse Augsburg 1504? und in Liber missalis specialis secundum ritum ecclesie Augustensis, 12. April 1505, als loses Blatt München, Berlin usw.

Zusammen mit den frühen Holzschnitten des Wappenherolds von 1504 (Dörnhöffer a. a. O. S. 120, Abb. S. 121; Dodgson Cat. II S. 65 ff.),[4]) der Madonna Bartsch 13, des

[4]) Neuerdings hat Arpad Weixlgärtner (Jahrb. d. Kunstsamml. d.

frühesten signierten Blattes (Dodgson Cat. II S. 65; Dörnhöffer a. a. O. S. 118; Abb. in Weigels „Holzschnitte berühmter Meister“ Nr. 15) um 1502, der Basler Schutzmantelmadonna, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde, und des Flugblattes der böhmischen Schlacht von 1504 (Dörnhöffer a. a. O. S. 122 ff.) wären wohl alle bisher Burgkmair zugeschriebenen und unter seinem Namen publizierten Holzschnitte aufgeführt, die spätestens 1504 zu datieren sind. Es scheint sich diese Gruppe jedoch noch ohne Zwang um einige Blätter vermehren zu lassen.

In der Sammlung der Albertina befindet sich ein bisher unpubliziertes, von Dörnhöffer als Burgkmair erkanntes Blatt, welches auch in die Serie der Ratdoltdrucke zu gehören scheint (1906 erworben).[5])

Es ist in derselben primitiven Weise wie die Konstanzer Heiligen koloriert, dreifach gefaßt und mit ähnlichem Rankenwerk, wenn auch einfacher, gekrönt. Dargestellt ist die thronende Madonna, das Kind mit der Rechten haltend, in der Linken einen Apfel, nach welchem das Kind greift. Rechts zu ihren Füßen kniet ein Bischof anbetend, ihn empfiehlt sein Schutzheiliger, ein hinter ihm stehender bärtiger König, mit Szepter und Reichsapfel, in pelzverbrämtem Gewande, zur andern Seite ein heiliger Diakon mit einem Kelche und eine gekrönte Jungfrau, eine Fackel in beiden Händen. Maria wie die drei Heiligen haben Tellernimben. In der Mitte unten ein geteiltes Wappen, auf beiden Seiten, nur in Um-

---

A. K. 1911 Bd. 29 Heft 4 S. 264 ff.) nachgewiesen, daß Burgkmair die Gestalt dem Kartenspiele eines anonymen Zeichners entlehnt hat, s. Fig. 1 Mul Hanß Gestalt aus dem 1502 von Thomas Murner publ. Chartiludium.

[5]) Herr Dir. Dörnhöffer überließ mir freundlichst das Recht der Publikation.

kehrung zueinander, je ein nach rechts (heraldisch) aufspringender Steinbock auf weißem Felde, gelber Balken und weißer sechszackiger Stern auf schwarzem Grunde. Das Bild selbst nimmt ungefähr zwei Drittel des Blattraumes ein, auf dem unteren Drittel von zwei blühenden Pflanzen (Stiefmütterchen und einer doldenblütigen) eingefaßt, eine Mitra, darunter verschlungenes Stabwerk und die Buchstaben C A T (225 : 168). Wenn das Blatt auch einen primitiveren Eindruck erweckt als die Konstanzer Heiligen, so entstammt es doch unverkennbar derselben Hand: Der König ist ein Prototyp des Pelagius; man vergleiche nur die Faltengebung, die Strichelung in feinen, nie sich kreuzenden Lagen, die Hakenfalten, wo die Gewandung sich staut, die Bildung der Augen, die schiefen Münder, die Hände mit dem leise sich abspreizenden kleinen Finger, die feine Parallele, welche das Nasenbein betont, nicht zu vergessen die Komposition im ganzen, die einer gewissen Feinfühlichkeit und Harmonie nicht entbehrt.

Der aufspringende Steinbock weist nach Chur, und die Vermutung liegt nahe, daß der Holzschnitt als Titelschmuck in eines der Missalien gehörte, mit denen Ratdolt auch diese Diözese versorgte, vielleicht sogar in jenes von 1497 (Weale S. 64; Hain-Coppinger 11 287), von dem auf dem Kontinent vorläufig nur ein Exemplar bei Ludw. Rosenthal in München bekannt ist.[6])

---

[6]) In fine: Expletum est hoc opus libror / missalium pro sancte Curiensi / ecclesie ritu: caractere iocūdis / simo Auguste impressum ope / ² impēsis Erhardi ratdolt ibi / dem artis impressorie vulga / tissimi Anno salutis dominice / Millesimo quadringentesimo / nonagesimo septimo iij ydus Augusti. — Das Missale enthält ein Kanonblatt, welches in vielen Missalien vorkommt. „Die stets gleichbleibenden Kanonbilder durchwanderten ganze Reihen von Ausgaben" (Dörnhöffer a. a. O. S. 117);

Wie zur Bestätigung fand ich im Stuttgarter Kupferstichkabinett den gleichen kolorierten Holzschnitt auch als Einzelblatt (Wasserzeichen hohe Krone), darauf mit alter Hand die Heiligen als S. Lucius rex, St. Florinus und St. Emerita bezeichnet, und neben dem Stabschlingwerk die Notiz:

: v :
Haniricus Baro
de Höuuen. ss Epis:
Curion: elects: 1444
Ann: radiert.

Nun gab es zwei Barone von Höwen, die in den Listen von Chur geführt werden: der ältere, Heinrich V., Administrator, erwählt 1441, abgesetzt 1452, gestorben 1. Oktober 1462, und Heinrich VI., erwählt 8. August 1491, residierte bis 1503, gestorben zu Straßburg 1509.[7])

Dieser wird wohl bei Ratdolt das Missale bestellt haben; trotz des falschen Datums kann die Notiz nur auf ihn bezogen werden. Das Jahr 1497 würde auch trefflich zur Einreihung des Holzschnittes in Burgkmairs Werk stimmen.

Wenn man sich weiter in Ratdoltschen Missalien umsieht, so erlebt man eine Überraschung, denn wohl das schönste und ergreifendste der Kanonblätter trägt das unverhältnis-

---

Clair-obscurblatt, Abb. Heitz, Taf. IV. Ob, wie Schreiber will, das Straßburger Kanonblatt (Abb. Taf. XXXVIII) die Haltung des Körpers Christi und den Faltenwurf des fliegenden Schamtuches beeinflußt hat? So grob das Blatt ist, so scheinen mir doch auch hier Anklänge an Burgkmair zu bestehen. In dem Münchner Exemplar fehlen leider die beiden ersten, das neunte (November und Dezember des Kalendariums) und die drei letzen Blätter.

[7]) Im Siebmacher fand ich das Wappen nicht; das erste abgebildete der Diözese Chur ist dasjenige des Nachfolgers Ziegler.

mäßig frühe Datum 1494 (das Kolophon lautet sogar schon: 23. Dezember 1493).

Christus hängt an dem niedrigen Kreuzesstamm, sein Körper ist noch gotisch mager, an der Taille eingezogen, das Schamtuch hinter die Oberschenkel zurückgenommen, so daß die Konturen des Körpers rein hervortreten, und die Vertikale des Balkens kaum unterbrochen wird; der große Nimbus verdeckt die Inschrift über dem Kreuze. Links steht mit abgewandtem Haupte und trauernd niedergesenkten Augen die wirklich herrlich bewegte Gestalt der Maria, zur Rechten, dem Kreuze so nahe, daß der Mantelsaum es streift, der bartlose, langlockige Jünger Johannes, mit leicht emporgehobenen Händen; beide Gestalten haben große flache Nimben. Die Schädelstätte wird durch einen Totenkopf, verstreutes Gebein und Steine gekennzeichnet, der grasige, leichtgewellte Boden durch feine hakenförmige Striche angedeutet.

(250 : 163.) Dreifache Einrahmung, Farbendruck (4 Platten).

(254 : 162.) Der Mantel der Maria blaugrün und purpurrot gefüttert, das Gewand stumpfgelb; Gesicht und Tuch sind weiß gelassen; der Mantel des Johannes rot und gelb gefüttert, das Gewand olivfarben, Haare und Nimben stumpfgelb, der Körper Christi von blasser Fleischfarbe, der Boden olivgrün, wie das Gewand des Johannes (Heitz a. a. O. Taf. III; Abb. auch bei Walter Gräff, Älteste deutsche Farbenholzschnitte, Zeitschr. f. Bücherfreunde N. F. S. 337).

Das Blatt erscheint zum ersten Male nach Schreiber in dem Missale Aquileiense 1494 (Hain 11 258, Göttweig), Miss. Patav. 1494 (21. Januar, Hain 11 349, Klosterneuburg, Kremsmünster), Miss. Augustan. 1496 (10. Juni Hain 11 261; Berliner Kupferstichkabinett, mit der Unterschrift). Ich fand das Blatt in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek in einem voll-

ständigen Exemplar des Miss. Patav. vom 21. Januar 1494, welches augenscheinlich das gleiche ist, von dem Dörnhöffer (a. a. O. S. 115) erwähnt, daß es Muther (a. a. O. 339, 340) bekannt war, denn der von vier Platten gedruckte Titelholzschnitt „Die Schutzheiligen der Diözese Passau" ist darin enthalten. Das Blatt hat die Unterschrift: „Et famulū tuum ep̄m nostrū cū omnibus sibi cōmissis: ab omni / aduersitate custodi: et pacem ecclesie nostris concede temporibus".

Abgesehen von dem frühen Datum, spricht alles für die Einreihung in die Kategorie jener Burgkmairblätter: die Binnenschraffierung in ungekreuzten Lagen, die Faltengebung, das Fortführen der Nasenlinie in die Brauen, der schiefgezogene Mund, die Bildung des Augenlides usw. Merkwürdig ist die außerordentlich freie assymmetrische Composition für die frühe Zeit, obwohl andrerseits in Details, Füßen, Körperproportionen usw. die Gotik noch waltet. Es handelt sich eben um den glücklichen Wurf eines erstaunlichen jugendlichen Talentes: Burgkmair war 21 Jahre. Die Qualität des Blattes würde das Urteil über seine Befähigung, falls es sich bestätigte, gewaltig in die Höhe treiben; da die Gruppe der Blätter ein stark persönliches Gepräge trägt, ist es trotz der Schwierigkeiten in der Entscheidung schnittechnischer Fragen wohl nicht allzu kühn, wenn man einen Namen nennt.[8])

In das nämliche Missale Pataviense vom 21. Januar 1494

---

[8]) Ähnlich steht es mit einem Kanonblatt aus der Offizin des Johannes Grueninger in Straßburg: Speciale missarum, 13. Nov. 1493 (Hain 11250; Abb. Heitz a. a. O. Taf. XXXVII). Schreiber bemerkt dazu: „Ein nicht übles Blatt, von dem man es kaum glauben möchte, daß es bereits im Jahre 1493 entstanden ist, und das auch gar nicht den Eindruck macht, als ob es von einem Straßburger Künstler herrühre". Tatsächlich mutet es etwa wie ein früher Baldung an.

(Hain 11349) gehört, wie schon erwähnt, der Titelholzschnitt „Die Heiligen von Passau“.

Unter einem Dreipaß aus reichem Rankenwerk stehen die drei Heiligen, in der Mitte, etwas erhöht, der Diakon Stephanus mit der Palme und den Steinen, ihm zu Seiten die Bischöfe Valentinus und Maximilianus, zu Füßen des Stephanus die Mitra mit Infulbändern und die Wappen der Diözese; darunter hinweg läuft ein mit gotischem Maßwerk geschmückter Zierstreifen.

(262 : 165.) Dreifache Einfassung, Farbendruck in vier Platten.

Der Titelholzschnitt wiederholt sich im Missale Pataviense vom 2. Dezember 1498 (Hain 11350).

Dörnhöffer (a. a. O. S. 115) spricht von dem Holzschnitt mit großer Anerkennung und nennt ihn unter den Werken, „die man sich versucht fühlt, einmal Burgkmairs unmittelbarem Vorgänger und Lehrer zuzuschreiben, einmal wieder als seine eigenen Jugendwerke anzusprechen“ (s. auch Gräff a. a. O. S. 340), Kristeller (Rep. XXXII 1909. Die Heimat des Meisters D S S. 168) bestätigt Burgkmairs Autorschaft. Das Blatt wirkt nicht so harmonisch wie die Kreuzigung; die Proportionen sind gröber und weniger durchgefühlt; trotzdem steht nichts im Wege, es derselben Hand zuzusprechen. Übrigens ist es eines der wenigen Titelblätter, welche in Farben gedruckt sind; es lohnte sich wohl nicht, diese mühsame Technik bei Titelholzschnitten anzuwenden, da diese nur für das Missale einer bestimmten Diözese zur Verwendung kamen. Die Kanonblätter dagegen, welche ganze Reihen verschiedener Ausgaben von Missalien durchwanderten, sind in dieser Zeit von Ratdolt fast ausschließlich in Clair-obscurmanier gedruckt worden.

An letzter Stelle bringe ich das früheste Blatt, eine kleine

Madonna im Strahlenkranz, die den Titelschmuck eines Freisingers Breviers in Oktav von 1491 bildet und in einem Freisinger Obsequiale von 1493 (Schreiber 2019) wiederkehrt. Gräff erwähnt das Blatt. a. a. O. S. 340 (Münchner Hof- und Staatsbibliothek).[9])

Die Madonna in Halbfigur gebildet, jungfräulich, auf dem Haupte eine hohe Krone, mit lang herabwallendem Haar, thront auf einer als Gesicht gestalteten Mondsichel; in der Linken hält sie das Kind; die Mondsichel und ein Teil des Gewandes werden durch die in Rot und Schwarz gedruckten Wappen des Bistums und des Bischofs Sixtus Tannberger und durch die Mitra verdeckt; nach allen Seiten gehen lanzettenförmige Strahlen aus, einzelne Teile des Bildchens, wie der mit einem Randschmuck verzierte Nimbus, sind gelb koloriert. (Darunter im Benediktionale mit beweglichen Lettern gedruckt: Reuerendissimus in christo pater et dominus dn̄s Sixtus / episcopus Frisingen̄ Benedictionale denuo statuit impri / mendum per Erhardum Ratdolt Augustin̄ impressoriiz / huiusce artis solertissimū opa ot sua q̄zpturia preseferūt.)

Die kleine zarte Figur ist noch vollkommen in gotischem Banne, die Hände greifen noch nicht sicher, die Verkürzungen sind nicht klar und richtig wiedergegeben. In den feinen Strichlagen, welche die Schatten nur leise andeuten, in dem scharfen Umriß der Konturen wirkt die technische Ausführung fast wie eine Grabstichelarbeit; nicht allein durch die Technik, die durchsichtigen Schatten, fühlt man sich an Schongauer erinnert, sondern durch das ganze Leben des Holzschnittes.

---

[9]) Pars hiemalis Breviarii iuxta ritum Frisingen̄ 1491 quarto nonas Octobris. — Obsequiale seu benedictionale sm ecclesiam et diocesim Frisingen̄. Benedictio Salis et Aque dominicis diebus Exorcissimis salis. 1493 VI ydus Januarij.

Man halte nun das Blättchen neben eine gesicherte Arbeit Burgkmairs, wie die Konstanzer Heiligen, und man wird gestehen, daß eine Ähnlichkeit in der Haltung der beiden Madonnen auffällt, aber auch in Details scheint sich die gleiche Hand zu verraten: im Ansatz des Halses, in der Art, das Kinn durch einen Doppelstrich zu charakterisieren, in der Bildung der Nasenwurzel und der Augenbrauen, der Wölbung der Stirn, den kleinen Hakenfalten, dem Verhältnis der Schraffenlagen zueinander usf. Alles dies bestimmt mich dazu, in dem Bilde das früheste uns erhaltene Werk Burgkmairs zu erkennen. Im Ansatz ist alles schon da, was den Meister später auszeichnet: eine gewisse Liebenswürdigkeit, der leichte Fluß, das Feingefühl, welches sich in Kleinigkeiten, z. B. in der Belebung einer Hand durch kleine die Fingerwurzeln fortsetzende Striche, beweist.

Fast noch wichtiger aber ist es, daß durch diesen Holzschnitt ein Licht auf das bisher so problematische Schulverhältnis Burgkmairs zu Schongauer fällt; der Künstler, welcher das kleine Blatt entworfen hat, ist nicht aus der Ferne inspiriert worden, sondern hat unter dem direkten Einflusse des Meisters gestanden.

Im Herbst 1491 beginnt Ratdolt mit dem Drucke seiner kostbaren Missalienbücher (s. Gräff a. a. O. S. 340); dazu mußte er sich nach geeigneten künstlerischen Kräften umsehen, welche er ganz in den Dienst seiner Aufgabe stellen konnte. Er war, nach allem zu schließen, ein weltmännisch gebildeter Mann, der nicht umsonst in Venedig gewesen war und dort sein Auge geschult hatte; sein Typendruck aus der venetianischen Zeit (1476—1486), die Ausstattung seiner Bücher ist eine respektable Leistung, außerdem aber scheint er der erste gewesen zu sein, welcher den Farbenholzschnitt anwandte und

künstlerisch verwertete (s. Gilbert R. Redgrave, Erhard Ratdolt and his work at Venice, London 1894; die übrige Literatur und einen sehr guten Überblick über die Bedeutung des Augsburger Buchdruckers und Verlegers gibt die angeführte Abhandlung von Gräff).

Warum sollte er nicht die Fähigkeit eines jungen aufstrebenden Menschen, wie es Burgkmair gewesen sein muß, frühzeitig erkannt und für seine Zwecke nutzbar gemacht haben? Burgkmair wiederum hatte in dieser Schule die reichste Möglichkeit zur Entwicklung, besonders nachdem er bereits in ganz jugendlichen Jahren auf der Wanderschaft gewesen zu sein scheint und in der Werkstatt Schongauers den ersten Unterricht genossen hatte.

Ratdolt hatte große Verbindungen; vielleicht ist er es gewesen, der dem jungen Burgkmair den Weg nach Italien geöffnet hat. Und noch ein anderer Mann wird sich bereits in den neunziger Jahren für Burgkmair interessiert und ihn gefördert haben: der Humanist Conrad Peutinger, von 1493 an Stadtschreiber in Augsburg. Auf der sehr interessanten Handzeichnung des Künstlers, der frühesten uns erhaltenen, welche H. Röttinger in der Kunstsammlung des Benediktinerstiftes Seitenstetten in Niederösterreich gefunden und publiziert hat (Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1908 2. Halbbd. S. 48—52) findet sich oben rechts der Vermerk, von Burgkmairs Hand geschrieben: „In solicher gestalt nam ich mein weyb ana allerlayin dar bey was der stat fogt vnd her hanns graber Docktor konradus beutinger vnd es geschach in seinem haus in dem haus das des minnerß ist gewäsen an sant thamans abent der zwölf boten ann ainer miwoch vm das ain im jar 1497“. Wenn aus dieser Notiz auch nur hervorgeht, daß Peutinger als Stadtschreiber den offiziellen Akt, die amtliche Aufnahme

des Eheversprechens geleitet hat, so ist sie doch wenigstens ein Hinweis auf die Bekanntschaft der beiden Männer, welche später so reiche Früchte tragen sollte, denn durch Peutingers Vertrauensverhältnis zu Kaiser Maximilian ist dieser aller Wahrscheinlichkeit nach sobald auf Burgkmair aufmerksam gemacht worden.

Die chronologische Reihenfolge der oben aufgezählten bekannten und Burgkmair neu zugeschriebenen Holzschnitte verursacht, wie schon aus der Beschreibung hervorgeht, der Stilkritik ziemliche Schwierigkeiten, zumal in der frühen Zeit kaum Zeichnungen zu Hilfe kommen. (Der Mangel an gesicherten Handzeichnungen ist allerdings auch noch später eine Crux für die Burgkmairforschung.) Die Seitenstetter Hochzeitszeichnung ist die einzige beglaubigte, und Röttinger weist auch mit Recht auf die Eigentümlichkeiten hin, welche sie mit den Holzschnitten von 1499 und mit späteren gesicherten Blättern verbinden. Ich glaube noch auf eine charakteristische Zeichnung aus den neunziger Jahren aufmerksam machen zu können, welche sich im Louvre befindet: Nr. 18536: Feder, Brustbild eines halbwüchsigen Mädchens, links oben die Inschrift: Urschelin burckmayrlin.[10])

(298:162.) Die Zeichnung ist wohl eher noch um einige Jahre früher zu datieren als die Seitenstetter; die charakteristische Art, das Fleisch zu schraffieren, der Halsansatz und die Verstärkung der Konturen ist dem Blatte mit den Holz-

[10]) H. A. Schmid führt die Zeichnung gleichfalls in dem kurzen Katalog am Schlusse seines Burgkmairartikels im neuesten (5. Bande) von Becker und Thiemes Allgem. Künstlerlexikon S. 257 an mit der Bemerkung roh, aber wohl echt, schon durch die Tracht und Frühzeit. Ich möchte bemerken, daß mir die Zeichnung schon vor der Herausgabe des betreffenden Bandes (1911) bekannt war.

schnitten gemeinsam, die Bildung der vollen Lippen und die Betonung der Mundwinkel fällt insbesondere auch bei der kleinen Freisinger Madonna von 1491 auf.

Was die Beischrift betrifft, so haben die Archive bisher die Auskunft versagt; vielleicht findet sich noch einmal ein Taufeintrag in den Kirchenbüchern oder sonst eine Registrierung, die bekannt macht, ob Burgkmair eine Schwester Ursula oder eine andere Verwandte dieses Namens besaß.[11])

Der Holzschnitt der Schutzmantelmadonna, welchen Röttinger (a a. O. S. 52) Burgkmair zugeschrieben hat (Basler Kupferstichkabinett 297:149), stammt sicher nicht von seiner Hand, vielmehr weist alles auf die Autorschaft des älteren Holbein,[12])

---

[11]) Diejenige Zeichnung, welche man den beiden eben genannten zunächst, allerdings erheblich später, ansetzen kann, ist ein Blatt in Pariser Privatbesitz, bei Mr. E. Rodrigues: Kampf zwischen Rittern und einem wilden Manne, Federzeichnung. (210:285.) Ich kenne das Blatt nicht im Original, sondern nur in der allerdings ausgezeichneten Reproduktion der Société de reproductions des dessins de maîtres 2. Serie 1910. Danach hat man den Eindruck des schon vollkommen entwickelten Stiles und des eigentümlichen, fast lithographisch wirkenden Charakters, wodurch sich alle späteren Holzschnittarbeiten Bergkmairs auszeichnen. Der Kommentar schlägt vor, die Zeichnung in dieselbe Zeit zu setzen wie den signierten Entwurf: Christus am Ölberg, namentlich zu dem Fragmente der Sammlung Weber in Hamburg (Abb. Lippmann, Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett der Kgl. Museen, Berlin; Grote, 1902ff., 4. Lief. Nr. 173 und J. Springer, Federzeichnungen altdeutscher Meister aus den Besitz des Kgl. Kupferstichkabinetts Berlin, Fischer & Franke, 1909). Die Datierung um 1505 dürfte ungefähr stimmen; unter den drei erschlagenen Rittern im Hintergrund ist der eine in starker Verkürzung dargestellt. H. A. Schmid führt die Zeichnung nicht mit auf.

[12]) Herr Dr. v. Mayenburg in Basel hatte schon vor mir diese Beobachtung gemacht und überließ mir gütigst das Recht der ersten Publikation.

nicht allein der Duktus der Gestalt und die Formensprache, die von den Ratdoltschnitten bedeutend abweicht, sondern auch Übereinstimmungen mit Holbeins Werken im einzelnen, einmal die äußerst schlanken Proportionen, dann die Ähnlichkeit der Maßwerkbekrönungen, beispielsweise des Kaisheimer Altars in München (vgl. Curt Glaser, Hans Holbein d. Ä., Leipzig, Hiersemann, 1908, Taf. XV u. XVI;) besonders verwandt im Motiv aber ist das Eichstätter Glasgemälde, die Schutzmantelmadonna von 1502, im Mortuarium des Domes, (Glaser a. a. O. Taf. XXIII), das kleine reizvolle Bild der Nürnberger Madonna von 1499 (Glaser a. a. O. S. 35 ff. Taf. VI) und die Madonna der Sammlung von Kaufmann.

Nicht ganz sicher, so vermessen es auch klingen mag, nachdem die Forschung den Holzschnitt sanktioniert hat, erscheint mir die Zuweisung des Kanonblattes von 1502 an Burgkmair (oben aufgeführt als Nr. 5); ich möchte an der Urheberschaft Jörg Breus festhalten. Alle frühen Burgkmairblätter und mehr oder weniger auch die späteren entbehren einer gewissen Plastik und sind bei aller Feinfühligkeit in der Komposition räumlich inkohärent; der von vorn gesehene Christus ist ausgezeichnet modelliert, wie es sonst auf keinen der Blätter der Fall ist. Abgesehen davon spricht die Proportion der Figuren nicht für Burgkmair; sie sind gedrungener und haben nur vier bis fünf Kopflängen, bei Burgkmair dagegen (z. B. Freisinger Heilige 1502) sechs bis sieben; die Maria, die Dörnhöffer (a. a. O. S. 118) als „eine Gestalt von edelster Empfindung und graziösestem Fluß der Linien“ preist, will mir nur ziemlich manieriert und leer im Ausdruck erscheinen.[18])

[18]) Auch der Holzschnitt von 1511 im Germanischen Museum, den H. A. Schmid (Forschungen S. 22) im Zusammenhang mit dem Kanonblatt

Inwieweit Burgkmair an der Erfindung oder besser technischen Ausbildung des Farbenholzschnittes beteiligt war, ist schwer zu entscheiden; jedenfalls beweisen die Vierplattendrucke, namentlich die Kreuzigung, wie fein sein Farbensinn abgestimmt war, wie seine Begabung zum Malerischen drängte und wie er bereits in dieser frühen Zeit den Wert der Komplementärwirkungen der Farben zueinander benutzt hat, denn man kann sich wohl denken, daß der zeichnende Künstler bei Ratdolt auch eine Stimme bei der Auswahl der Farben hatte. In den letzten Jahren des Jahrhunderts gibt Ratdolt den Farbendruck auf, unersichtlich aus welchem Grunde. Vielleicht läßt sich der Unterschied zwischen den Blättern von 1494 und den später datierten, den Konstanzer Heiligen usw. daraus erklären, daß Burgkmair bei jenen eben schon die Farbe, d. h. die farbige Wirkung des Druckes, in Rechnung zog, während er später von dieser Wirkung abstrahierte und alles, was er sonst dem Farbendruck überlassen hätte, in Schwarzweißtechnik zu sagen versuchte. Man kann nicht bestreiten, daß diese malerische Kraft in den Konstanzer und

---

nennt, entbehrt dieser Plastik. Dargestellt ist der doppelköpfige kaiserliche Reichsadler mit weitausgebreiteten Schwingen, auf den einzelnen Federn je vier bis fünf Wappen von Herzogtümern, Städten, Burggrafen usf.; auf der Brust trägt er den Kruzifixus. Die Überschrift lautet: „Das hailig Römisch reich mit seinen gelidern". In der Ecke unten rechts die Signatur · H · 1511 (285:395). Schmid gibt irrtümlicherweise das Datum 1512. Herr Oberbibliothekar Dr. Zucker, an den ich mich auf Veranlassung des Herrn Prof. Geisberg wandte, gab mir gütigst Auskunft, daß sich in der Kgl. Universitätsbibliothek in Erlangen der gleiche Holzschnitt mit der Jahreszahl 1510 befindet. Nagler (Monogrammisten Bd. 3 S. 159) führt ohne Grund Daniel Hopfer und den Briefmaler Ulrich Hainlig in Feld, doch sicher hat Schmid mit seiner Attribution recht, wenn auch die Signatur ein Rätsel bleibt.

Freisinger Heiligen, den spätesten Blättern der Gruppe, besonders in den nicht kolorierten Exemplaren, zum Ausdruck kommt.

Wie steht es nun mit den frühesten Bildern und wie lassen sie sich mit unseren Resultaten vereinigen? — Das Porträt Gailers von Kaysersberg, welches H. A. Schmid (Forschungen a. a. O. S. 7) in ziemlich harter Weise abtut („im übrigen ist aber das Bild bloß ein stilloser Versuch, die Natur nachzuahmen“), verrät dieselbe Tendenz wie die frühe Zeichnung des Louvre, zu beobachten und die Eindrücke genau zu fixieren. Daraus folgt Unzulänglichkeit und Irrtum in den Verhältnissen, aber andrerseits drückt sich in diesem Streben eines Siebzehnjährigen, eine Energie aus, welche den Erfolg verbürgt. In dem Selbstporträt des dreizehnjährigen Dürer tritt diese Erscheinung am deutlichsten zutage.

Ich glaube, wir haben keinen Grund, der Gültigkeit der Inschrift auf der Rückseite der Tafel zu mißtrauen, wenn sie auch von späterer Hand aufgefrischt zu sein scheint. (Das Bild ist neuerdings wieder in Schleißheim.)

Schwieriger steht es mit dem Schongauerbildnis. Der neueste Katalog der Münchner Pinakothek behilft sich schließlich mit der Hypothese, daß beide Inschriften, sowohl auf der Vorderseite, als auf der Rückseite apokryph seien und daß in dem Bilde das Porträt eines Mitgliedes der Augsburger Patrizierfamilie Schongauer von der Hand Burgkmairs um 1500 zu erkennen wäre. Es ist wohl unnötig, die alten Hypothesen über die Inschrift der Rückseite aufzuwärmen, aber so viel steht fest, daß in dieser Weise die Schwierigkeiten nicht zu beseitigen sind. Nach genauer Untersuchung, wobei mich Herr H. Th. Bossert gütigst unterstützte, bin ich zu dem allerdings auch sehr hypothetischen Resultat gekommen, daß

der Schreiber der Zeilen die beiden Zahlen 1499 und 1488 verwechselt haben muß; es heißt also:

... ist [gesto]rben zu Kolm[ar] anno 1488 (und zwei Zeilen darunter:) Ich sein Junger Hans burgkmair jm jar 1499.[14])

Es steht nichts im Wege, das Bildnis für eine Kopie Burgkmairs nach einem verschollenen Selbstporträt Martins zu halten, welche er, wie der letzte Teil der Inschrift beweist, in dankbarer Erinnerung an seinen verstorbenen Lehrmeister 1499 malte.

Das Jahr 1500 ist sonst das erste Datum für Burgkmairs malerische Tätigkeit (Jahrb. d. Kunstsamml. d. A. K. Bd. 3 Teil 2 Reg. 2287 S. VIII „1500 April 21. Augsburg. Hannsen Burgkmair, maler, auf sein arbait, so er zu des von Gortz seligen begenknus malen sol 10 guldin reinisch"). 1501 kommen dann die großen Aufträge für das Katharinenkloster, und Burgkmairs helle Zeit beginnt.

---

[14]) „Des geschlechtz von Herrn" bedeutet wohl einfach Herren — d. h. adligen Geschlechts. Nach den Forschungen Carl Stehlins und Daniel Burckhardts (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein S. 67 ff.) ist zwar erwiesen, daß Schongauer 1491, nicht 1488 gestorben ist, aber vielleicht glaubte man in jener Zeit, ebenso wie der Schreiber des Anniversarienbuches von St. Martin in Colmar, an das Todesdatum 2. Februar 1488.

2. Kapitel.

Das Stuttgarter Theuerdankexemplar.

In der Kgl. Landesbibliothek in Stuttgart befindet sich, ausgestellt in einer Vitrine, ein Theuerdankexemplar, Ausgabe von 1517, an dem merkwürdigerweise die Forschung bisher vorübergegangen ist. Es ist unzweifelbar das Dedikationsexemplar des Kaisers Maximilian an Hans Burgkmair d. Ä. und gehört unter die Serie der Theuerdankbücher, welche Maximilian zur Verteilung an ihm nahestehende Männer aus Humanisten- oder Künstlerkreisen nach seinem Tode bestimmt hatte. Das Exemplar ist besonders interessant durch das eingeklebte Ex-libris des Meisters, bisher unbekannt, durch die Widmung, welche Burgkmairs Anteil an den Illustrationen des Theuerdank bezeugt, endlich durch handschriftliche in und unter die Illustrationen eingezeichnete Signaturen, und zwar sind sämtliche Holzschnitte von Burgkmair, sowie bis auf wenige Ausnahmen diejenigen von Schäufelein, das Blatt von Jörg Breu und einige anonyme Schnitte signiert.

Bevor Hypothesen ausgesprochen werden, möge eine ausführliche Beschreibung folgen; jedenfalls sind die Hypothesen, die sich an das sogenannte „Gebetbuch“ knüpfen und die Giehlow in seiner gewichtigen Abhandlung im Jahrbuch der kunsthistorichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. 20 S. 30 ff. zur Gewißheit erhoben hat, viel komplizierter und folgenschwerer, da der Anteil Burgkmairs, Schäufeleins und Breus an der künstlerischen Ausstattung des Theuerdank

schon auf Grund der stilkritischen Analysen Laschitzers, Dörnhöffers usw. bestimmt war.

Das betreffende Exemplar, nicht auf Pergament, sondern auf Papier gedruckt, ist eingebunden in einen Holzband mit gepreßtem weißem Pergamentrücken, war früher mit zwei Schließen versehen und mit rautenförmigem Mittelschmuck, die jetzt verschwunden sind. Außen, nahezu in der Mitte, ist mit alter Tinte ein Zeichen ƀ eingeschrieben, das der Signatur Breus entspricht (dasselbe Zeichen wiederholt sich weiter unten), darunter die Jahreszahl MDXVIII und TVRDANNK. Auf der Innenseite des Buchdeckels, zuoberst in der Mitte, ist das Signet Burgkmairs eingeklebt. Über einem Wappenschilde, welches durch den Umriß eines von beiden Seiten ähnlich erscheinenden Bärenkopfes geteilt wird, erhebt sich ein geschlossenes Helmvisier, darüber ein kleinerer, nach rechts (heraldisch) gewandter Bär, dessen untere Hälfte in herunterwallenden Zaddeln und Ranken endigt. Über dem Bären entfaltet sich ein fliegendes Band, auf dem man die Jahreszahl 1516 und den Namen HANNS › BVRGKMAIR erkennt. Unter dem Bande, neben dem Helmvisier links stehen die Buchstaben › A › B › C ›, darunter ein rätselhaftes Zeichen, ein umgekehrtes C mit einem Kreuz darüber: ⸸.

Das Wappen ruht auf Grasboden, daneben blüht eine Pflanze mit zackigen Blättern. Der breite Rand der Einfassung ist rot koloriert, das Innere blau, der aufrechte Bärenkopf des Wappens und der kleine Bär schwarz, der umgekehrte Bärenkopf und das Band holzfarbig gelb. Die Maße betragen ca. 100×74 mm. Neben dem Signet links und rechts, durch das Blatt geteilt, nochmals das Datum MDXVIII. Dicht unter dem Signet nimmt die von einem Schreiber geschriebene Dedikationsschrift ziemlich die Breite des inneren Deckels

ein: ein großer, mit doppelter Einfassung versehener Zettel. Die Inschrift lautet:

Auff des Allerdůrchleůchttigisten Großmechttigisten Fursten vnd herren herren Maximilian Römischen Kaisers vnnsers Allergenedigisten herren u Gnedigisten beüelh ist Hannsen Bürgkmair maler mitbürger zu Augspurg diß gegenwärttig Tewrdannck buch vmb das er auch sein hanndtarbait daran gelegt vnd Irer Kay"-H[t] in ander mer arbaitten vnnderthenigklich gedient. Auß gnaden verert vnnd v̊berantwort worden an dem sechsten tag des Monats Jülÿ von der gebůrt Cristy Alls man zallt fünnffzehenhundert vnnd Im Achttzehennden Jare.

Ir Kay"-H[t] gestorben Zů Wells 1519 Jar
12 tag des Monats Janüarÿ sein-
er Reiche des Römischen Im
33 vnd des Hůngerischen
Im 29 vnd hat ge-
lebt 59 Jar 9
monat vn̄
19 tag
ꝯ
rc.

Es folgen zwei dem Exemplar eingeheftete Blätter, auf deren erstem der frühere Bibliothekar der Landesbibliothek Moser (Herr Prof. Bonhöffer in Stuttgart hatte die Liebenswürdigkeit, mich über die Schrift zu orientieren) anfangs des vorigen Jahrhunderts sich über die Entwicklung des Typendruckes mit beweglichen Lettern verbreitet hat. Da seine Ansichten überholt sind, lohnt es sich nicht, den Text in seiner Gesamtheit wiederzugeben.[1]) Das Exemplar ist voll-

[1]) Auf der Rückseite von fol. 2 findet sich die immerhin interessante Bemerkung: „Camus a vu 3 exemplairs tous imprimés sur vélin, savoir

ständig; ich kann mich daher nach der Paginierung Laschitzers richten.

Auf fol. 1, der eigentlichen Titelseite, ist der Schnörkel des Wortes *Herr* mit der Hand in ganz blasser Tinte fortgesponnen, darunter in derselben Schrift ein großes H.

fol. 33, unter dem Holzschnitt 8 von Leonhard Beck (Ehrenholds Botschaft wird Theuerdank überbracht), neben der Ziffer rechts ist ein Wort ausradiert, das sich durch Vergleich mit späteren Wiederholungen vielleicht als kup erweist.

fol. 37, unter Holzschnitt 9, ebenfalls von Beck (Theuerdank empfängt die Weisung seines Vaters), ist an der entsprechenden Stelle ein Wort ausradiert, das nicht mehr zu entziffern ist.

fol. 40, Holzschnitt 10, Hans Schäufelein. (Der böse Geist erscheint dem Theuerdank in Verkleidung.) In der linken Ecke unten ist mit bräunlicher Tinte das übliche Monogramm Schäufeleins eingetragen: HS, rechts unter dem Rand ist ein Wort ausradiert, das man jedoch noch deutlich als Jost zu entziffern vermag.

fol. 49, Holzschnitt 11, Beck. (Theuerdanks Aufbruch zur Reise mit Ehrenhold.) Rechts unten, neben dem kleinen gedruckten d ein ausradiertes Wort (Jost).

fol. 54, Holzschnitt 12, Beck. (Fürwittig versperrt Theuerdank zum ersten Male den Weg.) Rechts unten, mehr nach der Mitte zu, radiertes kup.

fol. 59, Holzschnitt 13, Schäufelein (gedruckt signiert),

---

2 à la Bibl. Nat. Le 3e est à bibl. du Panthéon. Lambécin . . . (?) parle de l'exemp. (d. l. bibl. impér. in membrana) Zapf a parlé de 2 exempl. sur vélin enluminés: il observe qu'il a enregistré pl. part des exemp. d. Red. en 1517 en vélin qu'en papier (hist. de l'Impr. à Augsbourg) Gaignat possédoit 3 expl. (un en vélin, les deux autres en papier).

Korrekturen von Beck. (Theuerdank von Fürwittig in die Gefahr einer Hirschjagd gebracht.) Neben der Ziffer ein radiertes Wort . . .?

fol. 62, oben links in ganz blasser grünlicher Tinte ein Schnörkel, der sich auf fol. 63 abgedruckt hat.

fol. 64, Holzschnitt 14, anonym, Korrekturen von Beck.[2]) (Fürwittig bringt Theuerdank in die Gefahr einer Bärenjagd.) In die Ecke unten links ist mit bräunlicher Tinte C. P. (CP) eingetragen, das P etwas verwischt, in die Ecke unten rechts wahrscheinlich Jost . . .?, radiert.

fol. 68, Holzschnitt 15, Beck. (Fürwittig bringt Theuerdank in die Gefahr einer Gemsenjagd.) Neben der Ziffer unten rechts, wenn auch radiert, ein deutliches kup.

fol. 73, Holzschnitt 16, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Fürwittig bringt Theuerdank in Gefahr mit einem Löwen.) Die 6 der Ziffer 16 durch Tinte verstärkt, ziemlich in der Mitte, neben dem Löwenschwanze links, in bräunlicher Tinte die Signatur Schäufeleins, in der Ecke rechts radiertes Jost . . .?

fol. 77, Holzschnitt 17, Beck. (Fürwittig bringt Theuerdank in die Gefahr einer Eberjagd.) In der Ecke unten rechts Jos . . .? (*joo*) eingezeichnet.

fol. 96, Holzschnitt 21, Schäufelein. (Fürwittig bringt Theuerdank in Gefahr mit einem Mühlstein.) Mit bräunlicher, verblaßter Tinte, links neben dem linken Fuße Theuerdanks, der Spaten der Signatur Schäufeleins, rechts das **H**.

fol. 100, Holzschnitt 22, Hans Burgkmair. (Fürwittig bringt Theuerdank abermals in die Gefahr einer Gemsenjagd.)

---

[2]) Dörnhöffer hat (Kunstgeschichtliche Anzeigen 1904 S. 61) den Meister N. H. als Urheber vorgeschlagen, von Dodgson Cat. II, S. 198 angenommen.

In die Ecke rechts mit bräunlicher Tinte die Signatur H. B. eingetragen (·H·B).

fol. 112, Holzschnitt 25, anonym (von Heinrich Röttinger „Hans Weiditz, der Petrakameister“, Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 50 1904 S. 24 ff. und S. 63, dem Weiditz zugeschrieben, von Dörnhöffer, Kunstgesch. Anz. 1904 S. 62 bestätigt, von Dodgson, Cat. II S. 147 verworfen.) (Unfalo tritt Theuerdank und Ehrenhold in den Weg.) Ziemlich in der Mitte, unter dem Rande, dem Auge kaum erkennbar, in bräunlicher Tinte ein A (A).

fol. 118, Holzschnitt 26, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Unfalo bringt Theuerdank in Gefahr mit einer unsicheren Stiege.) In der Ecke unten rechts, links und rechts vom linken Fuße Unfalos, die Zeichen Schäufeleins in bräunlicher Tinte. (Der Spaten und die Signatur steil gestellt.)

fol. 122, auf der Seite unten links, doch in Umkehrung zum Text, sind in grünlicher verblaßter Tinte fünf Zeilen geschrieben, deren erste der letzten entspricht. Es scheint sich um eine Schreibprobe zu handeln, doch gelang es mir nicht, die Schrift zu entziffern.

fol. 136, Holzschnitt 30, signiertes Blatt von Schäufelein, Korrektur von Beck. (Auf Veranlassung des Unfalo verfängt sich Theuerdank auf der Jagd mit den Sporen im Gestrüpp und stürzt.) Auf dem Blatt ist das Täfelchen mit der Signatur und der Spaten zum Teil ausgesprungen und durch eine handschriftliche Signatur ersetzt.

fol. 139, Holzschnitt 31, anonym, Korrekturen von Beck. (Von Dörnhöffer, Jahrb. Bd. 18 1897 S. 22 dem Jörg Breu zugeschrieben, anerkannt von Dodgson, Cat. II S. 109.) (Theuerdank wird durch Unfalo auf einer Gemsenjagd in Gefahr gebracht.) Neben dem linken Vorderhuf des ausschreitenden

Pferdes über der Ziffer in bräunlicher Tinte die übliche Signatur Breus, etwas steilgestellt. ꝭ

fol. 143, Holzschnitt 32, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Durch Unfalo gerät Theuerdank in Gefahr, mit dem Schiff zu kentern.) In der Ecke rechts unten die Signatur Schäufeleins in bräunlicher Tinte, ziemlich schief gestellt. Neben dem Spaten rechts ein rätselhaftes Zeichen: *e*.

fol. 149, Holzschnitt 33, Beck. (Unfalo bringt Theuerdank in Gefahr auf einer Hirschjagd.) Neben der Ziffer unten rechts ausradiertes kup.

fol. 166, Holzschnitt 36, Burgkmair. (Unfalo bringt Theuerdank in die Gefahr einer Lawine.) Signatur (H·B) unten rechts, nach der Mitte zu, innerhalb des Holzschnittes, links über der Ziffer; die Tinte etwas dunkler.

fol. 194, Holzschnitt 43, Beck. (Unfalo bringt Theuerdank abermals in die Gefahr, zu kentern.) Neben der Ziffer ausradiertes kup.

fol. 202, Holzschnitt 44, Burgkmair. (Auf Veranlassung Unfalos verletzt sich Theuerdank auf einer Hirschjagd fast mit der Armbrust.) Rechts unten, nach der Mitte zu, innerhalb des Holzschnittes, links über der Ziffer, sehr gute Signatur H. B. (H·B), schwarz, wie gedruckt.

fol. 206, Holzschnitt 45, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Theuerdank fällt mit dem Roß.) Unten links, rechts und links vom Vorderhufe des ausschreitenden Pferdes, in bräunlicher Tinte, ziemlich steil gestellt, die übliche Signatur Schäufeleins.

fol. 211, Holzschnitt 46, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Unfalo gefährdet Theuerdanks Boot in einem Eisgang.) Unten rechts, neben dem rechten Fuße Unfalos, in bräunlicher, etwas

verblaßter Tinte die Signatur Schäufeleins, etwas schräg gestellt.

fol. 215, Holzschnitt 47, Burgkmair. (Unfalo bringt Theuerdank auf einem Abhang in Gefahr, mit dem Pferde zu stürzen.) Unten links, hinter dem rechten Fuße Unfalos, die gute Signatur H. B. (H·B).

fol. 216, zur Seite des Textes Kreuze und Geschmiere in verblaßter Tinte.

fol. 225, Holzschnitt 49, Burgkmair, Korrektur von Beck. (Auf einer Gemsenjagd bringt Unfalo den Theuerdank in die Gefahr eines Steinschlags.) Unten rechts in der Ecke die Signatur H. B.

fol. 229, Holzschnitt 50, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Theuerdank in Gefahr beim Abbrennen einer Feldschlange.) In der Ecke links unten die Signatur Schäufeleins, ziemlich steil.

fol. 232, Holzschnitt 51, Beck. (Theuerdank in Gefahr auf einem wilden Roß.) Neben der Ziffer unten rechts, radiert, aber deutlich zu erkennen kup.

fol. 270, Holzschnitt 60, Beck. (Theuerdank soll durch einen Narren auf Anweisung Unfalos mit Pulver in die Luft gesprengt werden.) In der Ecke unten rechts radiert, doch deutlich kup, daneben ein Zeichen: ·I·

fol. 275, Holzschnitt 61, Burgkmair. (Auf einer Eberjagd wird dem Theuerdank durch einen Keiler das Pferd getötet.) Ziemlich in der Mitte, unten links die Signatur H. B.

fol. 279, Holzschnitt 62, Beck. (Theuerdank in Gefahr abzustürzen.) Neben der Ziffer, unter dem Rande rechts, kup radiert.

fol. 280. Links unten neben dem Text Geschmiere mit verblaßter Tinte.

fol. 282, Holzschnitt 63, Burgkmair, Korrektur von Beck. (Durch Unfalo soll Theuerdank zu Roß in einen versteckten Brunnen stürzen.) Rechts unten in der Ecke in bräunlicher Tinte, ziemlich dick, die Signatur H. B.

fol. 330, Holzschnitt 73, Beck. (Theuerdank soll durch Unfalo im Schlafe verbrannt werden.) In der Ecke unten rechts kup radiert, doch deutlich.

fol. 342, Holzschnitt 76, Beck. (Durch Verrat Neydelharts wird das Schiff Theuerdanks durch Kanonen bedroht.) Neben der Ziffer unten rechts kup radiert.

fol. 349, Holzschnitt 77, Beck. (Theuerdank, durch Neydelhart in die Gefahr eines Zweikampfes gebracht, tötet seinen Gegner mit dem Schwert.) Unten rechts, über den beiden Steinen, kup radiert.

fol. 368, Holzschnitt 81, Beck. (Theuerdank durch Neydelhart von einer Anzahl bewaffneter Gegner angegriffen.) Unten rechts in der Ecke kup ausradiert.

fol. 374, Holzschnitt 82, Beck. (Theuerdank verwundet mit der Lanze einen Gegner, den Neydelhart ihm gesandt hat.) Neben der Ziffer unten rechts ausradiertes, doch deutliches kup.

fol. 379, Holzschnitt 83, Beck. (Theuerdank von Rittern zu Pferde angegriffen.) Unter dem Rande rechts kup radiert.

fol. 391, Holzschnitt 85, Beck. (Theuerdank tötet einen Raubritter mit der Lanze.) In der Ecke unten rechts kup mit ganz schwarzer Tinte.

fol. 400, Holzschnitt 87, Schäufelein, Korrektur von Beck. (Theuerdank zu Fuß von etlichen Landsknechten angegriffen.) In der Mitte unten, über dem Rande, die Signatur Schäufeleins (HS) ohne Schaufel.

fol. 427, Holzschnitt 92, Beck. (Theuerdank tötet abermals einen von Neydelhart gesandten Ritter mit der Lanze.) In der Ecke unten rechts kup radiert.

fol. 430, Holzschnitt 93, Beck. (Theuerdank erschlägt mehrere von Neydelhart angestiftete Feinde.) In der Ecke rechts unten kup radiert.

fol. 462, Holzschnitt 97, Beck. (Theuerdank verjagt den bösen Neydelhart.) Neben der Ziffer links, rechts unten am Rande, besonders deutlich kup (ſup).

fol. 488, Holzschnitt 102, Burgkmair. (Theuerdank streckt im Turnier zu Fuß seinen Gegner zu Boden.) In der Ecke unten rechts die Signatur H. B., dieselbe Signatur, etwas flüchtiger, links unter dem Rande neben der Ziffer wiederholt, radiert.

fol. 500, Holzschnitt 105, Schäufelein. (Theuerdanks Zusammenstoß mit dem fünften Ritter im Turnier.) In der Ecke unten rechts kup radiert.

fol. 505, Holzschnitt 106, Beck. (Theuerdanks Gefecht mit dem sechsten Ritter.) Rechts unten, neben der Ziffer links, kup radiert.

fol. 519, Holzschnitt 109, Burgkmair. (Unfalo, Fürwittig und Neydelhart vor Gericht.) Unten in der Ecke rechts, etwas verwischt, die Signatur H. B., wiederholt unter dem Rande, etwa in der Mitte, radiert und ausgewischt.

fol. 532, Holzschnitt 112, Beck. (Neydelhart wird von einem Balkone hinabgestürzt.) Neben der Ziffer unten rechts kup.

fol. 535, Holzschnitt 113, Burgkmair, gedruckt signiert in der Lünette über dem Türsturz. (Die Königin Ehrenreich gibt dem Ehrenhold einen Auftrag für Theuerdank.) Unter dem Rande rechts unten verwischt, doch deutlich, Jost. Im

Holzschnitt oben rechts über der Tür gute Signatur H. B., ebenso unten links.

fol. 539, Holzschnitt 114, Burgkmair. (Ehrenhold überbringt dem Theuerdank die Botschaft der Königin.) Unten rechts neben der Ziffer ausradiertes Wort, Jost...? In der Ecke des Holzschnittes links unten H. B., in der Mitte unter dem Rande, ganz blaß, gleichfalls H. B., links oben in blasser Tinte die Jahreszahl 1517 (1511).

fol. 541, Holzschnitt 115, Burgkmair. (Ein Engel rät dem Theuerdank, der Königin Willen zu folgen.) Neben der Ziffer unten rechts, ganz deutlich, wenn auch blaß, Jost, links unten, in der dritten Fließe des Bodens, die Signatur H. B., wiederholt in der Mitte, unter dem Rande, etwas steiler.

fol. 559, Holzschnitt 118, Burgkmair. (Der siegreiche Theuerdank steht auf dem Schwerterhaufen.) Unten rechts an der Ecke deutlich, obgleich verwischt, Jost, unter der linken Ecke blaß, ziemlich schräg gestellt, die Signatur H. B.

fol. 566, neben dem Texte in blasser rötlicher Tinte die Interpretation der Buchstaben H. C. V. B. als: Herzog Carl Von Burgund und der Buchstaben K. M. E. Z. O. V. B. als: Kaiser Maximilian Erzherzog Zu Oesterreich Und Burgund.[3])

---

[3]) C. Haltaus („Bibliothek der gesamten d. Nat.-Lit. von der ältesten bis auf die neuere Zeit" Bd. 2 S. 36—39) hat das Problem aufgeworfen, ob in den Drucken vom Jahre 1517 zwei verschiedene Druckserien, oder aber nur verschiedene Varianten einer und derselben Auflage zu unterscheiden sind. Laschitzer (a. a. O. S. 109) hat nach Vergleichung mehrerer Exemplare der Ausgabe von 1517 in der Tat dann herausgefunden, daß die Unterschiede im Drucke nur durch verschiedene Auflagen zu erklären sind. Da mir das nötige Material nicht zugänglich war, habe ich die Frage, welcher Variante unser Exemplar zugehört, offen gelassen und die wenigen überklebten Textveränderungen bei meiner Beschreibung nicht berücksichtigt.

Sicher ist das Exemplar nicht einer der frühesten Drucke, die Holzschnitte sind mehrfach lädiert. (Holzschnitt 30 ist die Signatur ausgesprungen, s. oben, H. 41 ein Stückchen des oberen Randes, H. 45 oben und unten am Rande beschädigt, H. 53 oben, H. 70 Signatur, s. oben, H. 76 unten links und oben rechts, H. 112 in der Mitte unten.)

Die Dedikation spricht für sich; wichtig ist nur, daß kein anderes Theuerdankbuch von den nach dem Tode des Kaisers an Untertanen zu verteilenden Exemplaren meines Wissens erhalten ist, obwohl (Laschitzer a. a. O. S. 110) ein großer Teil, wenn nicht die ganze Auflage, diesem Zwecke gedient hat. Ob Schäufelein, Beck und die andern Künstler mit diesem Geschenke bedacht wurden, ist nicht bekannt, wenn auch wahrscheinlich, jedenfalls geht aus der Tatsache hervor, wie leutselig sich Maximilian erwiesener Dienste erinnerte; doch ist dies nur ein Beispiel unter vielen andern.

Zu dem Signet Hans Burgkmairs ist zu erwähnen, daß das Wappenschild mit dem doppelten Bärenkopfe in der Dresdner Abschrift des Entwurfes zum „Triumphzug“, welche in Burgkmairs eigenem Besitz war und von ihm selbst mit Randbemerkungen versehen wurde (K. Woermann, Dresdner Burgkmairstudien, Zeitschr. f. bild. K. N. F. 1890 Bd. 1 S. 40ff.), flüchtig eingezeichnet vorkommt, und zwar auf der Innenseite des inneren weißen Umschlagblattes neben den Worten: H. Burgkmair maler angefangen 1516 adi 7 abrilis.

Das Wappen wiederholt sich mit der Jahreszahl 1517 auf dem Probedrucke des Holzschnittes 28 zum „Triumphzug“ im Dresdner Kupferstichkabinett; Woermann vermutete bereits, daß es Burgkmairs eigenes Wappen darstellte. Da das Exlibris des Theuerdank das Datum 1516 trägt und die Einzeichnung vom 7. April 1516 datiert ist, liegt die Vermutung

nahe, daß die Skizze des Wappens einen ersten Entwurf zu dem im gleichen Jahre ausgeführen Exlibris bildet.

Rätselhaft bleiben mir die Buchstaben A B C und das Zeichen [Zeichen] auf dem Signet. Doch finden sich zwei wichtige Parallelen auf Holzschnitten, welche beweisen, daß Burgkmair sowohl das merkwürdige Zeichen als auch die Chiffren als Signatur verwandt hat. Ersteres erscheint auf dem Flugblatt „Die behemsch schlacht“ von 1504, einer „an sich unscheinbaren Holzschnittarbeit Burgkmairs, die aber für ihn insofern eine große Bedeutung gehabt zu haben scheint, als sie ihn als Holzschnittzeichner mit dem Maximilianischen Kreis in Verbindung brachte“. (Dörnhöffer, Beitr. z. Kunstgesch., Franz Wickhoff gewidmet, S. 122). Auf dem ersten Zustand des Blattes (Wien Hofbibl., München Staatsbibl.) glaubte ich das Signum auf der letzten Fahne des böhmischen Haufens oben am Hügel rechts zu erkennen. Über jeden Zweifel erhaben ist dagegen die Parallele mit den Chiffren. Giehlow erwähnte bereits in einer Anmerkung („Dürers Stich Melencolia und der Maximilianische Humanistenkreis“, Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Künste 27 Jahrg. 1904 S. 68) einen bisher unbekannten Titelholzschnitt Hans Burgkmairs in einem Druck Hans Schönspergers d. J. vom 10. Juli 1514. (In disem bichlein wirt er / funden vō Complexion / der menschen. Zu er / lernen leibliche vnd / mēschliche natur / ir sitten. geberdē vnd naygli / chait zu er / keñen vñ / vrtay / len.) In Medaillenform ist ein nach rechts gewendeter männlicher bartloser Kopf dargestellt, am Bande rechts befinden sich die Worte: „Hanc Propriam Pinxerat Effigiem“, zwischen ihnen und dem Kopfe wagerecht die Buchstaben A B C. Giehlow fügt noch hinzu, daß der vor dem genauen Datum des Kolophons gezeichnete Holzschnitt um so mehr Interesse besitzen dürfte, als das Profil

eine Ähnlichkeit mit den neuentdeckten Porträts Burgkmairs aufwiese (Dörnhöffer a. a. O. S. 128). Wenn auch an sich die Inschrift der Holzschnittmedaille, der unverkennbare Stil des Zeichners und die Ähnlichkeit mit den anerkannten Bildnissen mit Sicherheit auf ein neugefundenes Selbstporträt des Meisters schließen läßt, so ist doch die Signatur der Chiffren durch eine Übereinstimmung mit derjenigen des Exlibris von höchstem Interesse, denn sie zeigt gewissermaßen die intimste Bezeichnung, welche Burgkmair nur auf seinem eigenen Signet anwandte.[4])

Was die Buchstaben bedeuten, ist kaum zu erraten, vielleicht die Initialen einer Devise, wie sie Ulrich von Hutten (Alea Iacta Est) und andere Humanisten, vielleicht auch einmal ein Künstler, immer in Verbindung mit ihrem Namen brachten. (Die Interpretation als: Burgkmair Civis Augustensis, woran ich auch dachte, scheint mir wegen der gekünstelten Umstellung der Worte haltlos zu sein.[5])

---

[4]) Die beiden Holzschnitte sind außerdem nur durch einen Abstand von zwei Jahren getrennt.

[5]) Ein Selbstporträt Burgkmairs glaubte ich immer schon in dem Holzschnitte Nr. 26 des Weißkunig zu erkennen: „wie der junge Weiß Kunig malen lernet". Der Maler vor der Staffelei trägt ganz seine Züge. Dodgson hat (Jahrb. Bd. 29 1910 S. 1 ff.) unter den Berliner Probedrucken einen früheren, sonst nirgends vorhandenen Zustand gerade dieses Blattes entdeckt. Über dem Haupte Maximilians hängt an der Wand ein Hirschgeweih, darunter das österreichische Wappen mit dem Spruch „gelick det vil" (Glück tut viel) (Abb. a. a. O. Fig. 1). Derselbe Holzschnitt kommt nochmals mit einer eigentümlichen Inschrift vor. (Dodgson, Cat. II S. 92: „An early proof of the same subject, already in the second state, with wide margin and a MS. inscription above, „Der Lust (?) vnd die schicklicheit so er in / angebung des gemaels gehabt vnd / bey sein zeiten (?) besserung der selbn" is preserved at Coburg . . .") Das Gesicht des Kaisers auf em Holzschnitt ist gleichfalls porträttreu.

Was ist nun die Bedeutung der eingezeichneten Signaturen und wie sind sie zu bewerten? Es war schon am Anfang die Rede davon, daß sämtliche Holzschnitte von Burgkmair, die Blätter von Schäufelein, bis auf zwei, und das Blatt von Breu bezeichnet sind. Auch zwei anonyme und nur probeweise benannte Holzschnitte (N. H. und Hans Weidlitz) tragen allem Anschein nach neue Künstlersignaturen (C. P. und A.), ohne Künstlersignatur dagegen bleiben sämtliche Blätter von Leonh. Beck, die beiden Holzschnitte des Wolf Traut, leider auch die drei von Laschitzer (a.a.O. S.80) dem unbekannten Meister B. zugeschriebenen Blätter; auf die fast stets ausradierten Bezeichnungen kup und Jos. komme ich später, da sie keine Künstlersignaturen bedeuten. Jedenfalls sind alle Inschriften alt; man vergleiche nur die Tinte mit der Vorrede des Bibliothekars Moser. Dieser scheint sich auch lediglich für die Entwicklung des Typendruckes, gar nicht für die künstlerische Aufteilung der Theuerdankillustrationen interessiert zu haben.

Dennoch erscheinen auch die Künstlersignaturen unter sich nicht als gleichwertig; am besten sehen diejenigen von Burgkmair aus, und die Versuchung liegt nahe, sie zum großen Teile ihm selbst zuzuschreiben, da das Exemplar unbestreitbar in seinem Besitze war: wenn man die signierten Blätter des Weißkunig, die jedenfalls ungefähr in der gleichen Zeit wie die Theuerdankblätter gezeichnet wurden, und Einzelholzschnitte wie den „Tod der Lucretia" (Basel), „die Beweinung Christi" (Dresdner Kupferstichkabinett, Paris und Beuth-Schinkelsammlung Charlottenburg) und „Judith mit dem Haupte des Holofernes" (Dresden, Basel und Wien, Liechtenstein) — alle drei Holzschnitte sind wohl um das Jahr 1515 herum zu datieren —, wenn man ferner die Serie der 1519 ent-

standenen Einzelschnitte (s. Dodgson a. a. O. S. 101) wegen der Signaturen zum Vergleiche heranzieht, so findet man eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Gepräge der betreffenden Einzeichnungen im Theuerdank; die Signaturen können ja auch erst nach dem Tode Maximilians, d. h. frühestens im Jahre 1519, als das Buch in den Besitz Burgkmairs gelangt war, entstanden sein.

Die Art des Meisters, seine späteren Holzschnitte zu signieren, unterscheidet sich ziemlich stark von dem früheren Charakter: die Signaturen aus dem ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts sind meistens schlanker und gewissermaßen kalligraphischer, während sie später eine gedrungenere und plastischere Form annehmen; sehr bezeichnend sind die Punkte, welche er vor dem H und zwischen H und B macht, der Anstrich des H ist meist leicht ausgebogen, der untere Buckel des B in charakteristischer Weise ausgebaucht. Besonders schön zeigt sich diese Form in dem Holzschnitt 44 und in Holzschnitt 113. In anderen Fällen, besonders wenn die Signaturen doppelt auftreten, scheinen sie flüchtiger, auch wie mit blässerer Tinte geschrieben, wahrscheinlich von einer späteren Hand. Aber auch in Fällen, wo die Tinte bräunlicher ist (Holzschnitt 22 u. 63), machen die Einzeichnungen einen guten Eindruck. Ob das flüchtige Datum 1517 auf Holzschnitt 114 von Burgkmairs Hand herrührt, ist schwer zu erweisen. Da die Darstellung dem letzten Teil der endgültigen Redaktion zugehört, ist es wohl möglich, daß die Zeichnung so spät entstanden ist; die für Burgkmair ungewöhnlich sichere Perspektive läßt sich jedenfalls gut mit der Annahme einer späteren Entstehung vereinigen.

Die Frage nach der Datierung der einzelnen Blätter ist am allerschwersten zu entscheiden, denn es wurde ja für ein

Werk, wie der Theuerdank es war, nicht in konsequenter Weise fortgearbeitet; man kann sagen, es war fast ein Zufall, daß die Redaktion des Werkes zu Lebzeiten Maximilians noch zu Ende gedieh: Maximilian war ein Mensch voller Unruhe und voller innerer Hemmungen, aber das waren wohl kaum Hemmungen, von denen ein überlegener Geist, der nach einem großen und festen Ziele strebt, sich bestimmen läßt, sondern eher Symptome einer ungewissen und unbezähmbaren Aufregung, in welcher der Mensch sich großen Hoffnungen hingibt, um sie im Augenblick darauf zu verwerfen; es ist kaum je ein melancholischeres Wort ausgesprochen worden als jenes im Weißkunig, daß des Menschen Ruhm mit dem Glockentone verweht, und jene Briefstelle, die Dörnhöffer (Jahrbuch Bd. 18 1897 S. 2 Anm. 1) erwähnt („Ir may feiert nit und kann nit still liegen, darum unser ains desto weniger ausrichten mag“), gibt Zeugnis, daß auch Männer, die Maximilian nahestanden, jene innere Unruhe kannten und fürchteten. Wenn man dies begreift, wird man vielleicht auch die Motive verstehen, aus denen heraus der Kaiser anordnete, daß die Exemplare des Theuerdank erst nach seinem Tode an seine Freunde verteilt werden sollten. Selbst in der letzten Redaktion des Theuerdank herrscht ein Mangel an Phantasie, der wie Pedanterie wirken könnte, wenn man sich nicht unwillkürlich vorstellte, daß des Kaisers Geist in mystischen und vielleicht auch abergläubischen Vorstellungen befangen war, welche ihn hinderten, einen Überblick über sein Leben zu erlangen. Es kann sein, daß Burgkmair dem Kaiser wahlverwandt und sympathisch war; das Selbstporträt in Wien mit den Totenköpfen im Spiegel ist nicht nur eine blasse Allegorie. Burgkmair war kein Mensch, der an seiner inneren Entwicklung bewußt arbeitete wie Dürer; in seinem Leben gibt es an-

scheinend keine problematischen Jahre, wie es beispielsweise das Jahr 1511 für Dürer gewesen sein muß. (Ich urteile nach den Zeichnungen.) Die chronologische Beurteilung muß sich daher auch eher mit Analogien bescheiden, als daß sie den konsequenten Versuch einer Entwicklung in seinen Werken unternehmen könnte. Dieser Gesichtspunkt erschwert auch in unserem Falle eine genetische Aufteilung der Theuerdankillustrationen, ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, die entstehen, wenn man versucht, die verschiedenen Formschneider zu erkennen, welche Burgkmairs Faksimilezeichnungen auf den Stock nachschnitten. Man wird sich wohl bescheiden müssen, die gegebenen Tatsachen zu konstatieren, wenn man nicht auf Argumente stoßen sollte, die äußerlich zu Hilfe kommen; in das Werk Dürers läßt sich leichter eindringen, obwohl es erstaunlicher und schwerer zu begreifen ist.

H. A. Schmidt (Ulr. Thieme, Allgem. Künstlerlex. Bd. 5 1911 S. 254) meint, daß die Beteiligung Burgkmairs am Theuerdank in das Jahr 1513 fällt, jedenfalls nach 1512, und nicht 1510, wie Laschitzer dachte, allerdings, wie es im Rahmen einer so knappen Monographie nicht anders möglich ist, ohne begründete Beweise vorzubringen.

Ich glaube, Laschitzer hat sich geirrt, wenn er die älteste Nachricht über den Theuerdank in das Jahr 1505 gesetzt hat (Laschitzer a. a. O. S. 9, S. 67); die Notiz, welche L. dazu verführte („item. den probst vom Nuerenberg. An die sach mit coronica und theurdank“), liegt wohl in dem Gedenkbuche von 1505 vor. Dieses Gedenk- oder Notizbuch des Kaisers ist das sogen. zweite, beschränkt sich jedoch nicht bloß auf das Jahr 1505, sondern erstreckt sich bis zum Jahre 1508. Da die Notiz auf einem der letzten Blätter (fol. 169a) erscheint, gehört sie wahrscheinlich in das letzte Jahr.

(Th. Gottlieb, Die Ambraser Handschriften, I: Büchersammlung Kaiser Maximilians I., Leipzig 1900, S. 61.) Unter dem Propste wird wohl Melchior Pfinzing selbst, nicht sein Vorgänger, gemeint sein; er war von Anfang an bis zum Schluß allem Anscheine nach einer der Hauptredakteure des Theuerdank.[6])

Ob die ersten Anregungen zu den Theuerdankillustrationen in das Jahr 1505 oder erst 1508 fielen, ist übrigens für das Datum der Entstehung der Holzschnitte ziemlich gleichgültig.[7])

Solange sich nicht mit Gewißheit das Entstehungsdatum für die erste Redaktion des Theuerdank feststellen läßt, kann auch für die Illustrationen nichts Sicheres ausgesprochen werden; jene Briefstelle Peutingers an Maximilian (Th. Herberger, „Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I.“, Augsburg 1851, S. 28 Anm. 88 und Laschitzer a. a. O. S. 10 ff.) berechtigt noch nicht zu dem Schlusse, daß Burgkmair sämtliche Theuerdankblätter bereits im Jahre 1510 fertiggestellt hatte. Wären sie schon so früh entstanden, so müßten sie den Holzschnitten des Heiltumsbuches von Tirolisch Hall, die ca. 1508 zu datieren sind, besonders nahestehen.[8])

---

[6]) Der Druck kam auch 1517 in Nürnberg, nicht in Augsburg, zur Vollendung.

[7]) Was soll die Eintragung im ersten Gedenkbuch (fol. 25 a), allerdings unter dem Titel „Pawerey“: „Item her Casper Winzer hat daz neythart buch“? (s. Gottlieb a. a. O. S. 54).

[8]) Diese Holzschnitte, 145 an Zahl, sind in den Mitt. d. K. K. Zentralkommission 9. Jahrg. N. F., Wien 1883, S. 5 ff., 51 ff. u. 115 ff. von Ludw. Freih. v. Hohenbühel, genannt Heufler zu Rasen, beschrieben und z. T. auch publiziert worden, ohne daß damals der Zeichner erkannt worden wäre. Erst Giehlow (Jahrb. Bd. 20 S. 42) hat das Verdienst, Burgkmairs Hand bestimmt zu haben. Herr Dir. Dörnhöffer, der die Publikation des druckreifen, nur mit der Hand geschriebenen und

Diese wirken aber im ganzen flächenhafter und altertümlicher, hinsichtlich der Komposition wie der Perspektive; die Theuerdankblätter Burgkmairs stehen dagegen schon auf derselben Stufe — nur um ein sicheres Blatt anzuführen — wie der Holzschnitt Nr. 54 aus dem Weißkunig von 1515.[9])

Die Jahreszahl 1517 auf Holzschnitt 114 unseres Theuerdankexemplares ist also nicht so ohne weiteres zu verwerfen.[10])

Auf dem Probedrucke Nr. 46 zum „Triumphzug" in Dresden (Woermann a. a. O. S. 44) ist die Jahreszahl 1518 mit Tinte eingeschrieben; vom „Triumphzug" kennt man allerdings das genaue Datum der Entstehung der Holzstöcke, zwischen 12. November 1516 und Mai 1518 (s. Franz Schestag, Jahrb. Bd. 1 1883 S. 175). Für den Weißkunig hat man u. a. auch durch die Londoner Probedrucke einen gewissen Anhaltspunkt; sie stehen teilweise auf der Rückseite einer kaiserlichen Proklamation vom 5. Oktober 1514. (Dodgson, Jahrb. Bd. 29 1910: Drei Studien, I. zum Weißkunig, S. 1 ff.) Für den Theuerdank mangeln leider derartige Stützen.[11])

---

mit den eingeklebten Holzschnitten geschmückten Reliquienbuches im Auge hatte, überließ mir dieselbe gütigerweise. Ich hoffe, dieses kulturgeschichtlich wichtige Dokument in Kürze veröffentlichen zu können.

[9]) Der Holzschnitt 102 des Theuerdank zeigt den gleichen gemaserten Fußboden wie das oben erwähnte Blatt „Tod der Lucretia".

[10]) Die Genealogie kann, so sicher und schön einzelne Blätter gezeichnet sind, nicht zum Vergleiche herangezogen werden, da die Hauptvergleichspunkte, Massenkomposition und Perspektive, fortfallen.

[11]) Wann der Codex 2883 der Wiener Hofbibl. mit den eingeklebten Probedrucken zum Theuerdank (Laschitzer a. a. O. S. 61 ff.) entstanden sein mag, ist noch immer unklar. Röttinger a. a. O. S. 26 ist der Ansicht, er wäre gegen 1516 zusammengestellt; auch Laschitzer meint, das Gedicht müsse zur Zeit der Zusammenstellung des Codex seinem Abschlusse ziemlich nahe gewesen sein. Es kann sein, daß Maximilian

Über die Schäufeleinblätter kann ich mich sehr kurz fassen: fast überall sieht die Signatur nicht blendend aus, die

---

zuletzt sehr zur Vollendung des Theuerdank, des neben dem Gebetbuch vielleicht persönlichsten Dokumentes, gedrängt hat. Da in dem Sammelbande die Korrekturen an der Numerierung von seiner eigenen Hand herrühren, so ist in der Reihenfolge der Holzschnitte gewissermaßen eine definitive Redaktion zu erkennen. Noch am 16. Mai 1516 schreibt Maximilian an Peutinger aus Trient, er solle von den sechs übersandten Figuren, von denen zwei in den Weißkunig, die andern vier in den Theuerdank gehörten, „machen lassen", wie die andern Weißkunig- und Theuerdankfiguren. Allerdings erwidert Peutinger darauf, 9. Juni 1516: „Nun sein die drey figuren in Tewrdank vnd weis kunig gehorig vor langest gerissen, geschnitten vnd aufgemacht worden . . ." (s. Herberger a. a. O. S. 27 Anm. 83; Laschitzer a. a. O. S. 14.) Welche Holzschnitte des Theuerdank darunter zu verstehen sind, bleibt unbekannt; wohl aber läßt sich schließen, daß der Codex 2833 erst nach jenem Briefwechsel zustande kam, vielleicht also auch erst im Jahrr 1517. Möglicherweise sind auch die Korrekturen auf den Holzstöcken zum großen Teile erst sehr spät, als der Satz schon vollendet war, vorgenommen worden; im Codex 2833 erscheinen jedenfalls u. a. die beiden Holzschnitte von Burgkmair, Nr. 49 und Nr. 118, in ursprünglicher, unkorrigierter Gestalt. Die auch von Giehlow (Jahrb. Bd. 20 S. 55 u. 58) herangezogene Briefstelle Peutingers an Maximilian: „Vnd also auf E. Mt. ferrer beuelh der hiemit zu schick alle figuren, die bisher geschnitten, außerhalben trey, so die formschneider noch vnderhanden haben, desgleichen abgemacht figuren so abgerissen hie sein vnd noch geschnitten werden sollen, damit K. Mt. abnemen mogen, den mangel ob der daryn erscheint, zu erstatten" (Herberger a. a. O. S. 31 Anm. 97) vom 5. Oktober 1513 beweist nur, daß neben den bereits ausgeführten Blättern auch die Entwürfe an den Kaiser geschickt zu werden pflegten, gewährt indes für das Detail in unserem Falle keinen Anhalt. Dodgson teilte mir gütigst mit, daß das Britische Museum neuerdings eine Serie von 44 alten Abdrucken aus dem 16. Jahrhundert erworben hat, die nicht nur frühe Abdrucke von einigen, sonst nur in den späten Ulmer Ausgaben von 1679 und 1693 bekannten Holzschnitten enthalten, sondern auch eine völlig unbekannte, signierte

Tinte ist in allen Fällen bräunlich und oft ziemlich hell, der Strich des H oft zitterig. Einen guten Eindruck dagegen macht die Signatur auf Blatt 31, eine Bestätigung, daß Dörnhöffer mit seiner Attribution an Jörg Breu recht hatte.

Rätselhaft bleibt die Inschrift C. P. auf Holzschnitt 14; sie wird, wie gesagt, eine Künstlersignatur bedeuten, aber welche? Weder unter den Zeichnern noch unter den Holzschneidern findet sich ein solches Monogramm. Laschitzer (a. a. O. S. 73) vermutete, daß es ein Schüler Schäufeleins wäre, der die Vorlage des Meisters benutzt hätte, Dörnhöffer nannte den Meister N. H, (s. oben); dessen Aufenthalt in Augsburg aber läßt sich nicht gut vor dem Jahre 1516 ansetzen; der Holzschnitt ist zu den früh entstandenen zu rechnen, da er Codex 2867 als ausgeführt vermerkt ist, gehört außerdem unter die schwächsten Produkte.[12])

Zu dem anonymen Blatte 25, darunter das rätselhafte A, möchte ich bemerken, daß Weiditz als Urheber schwerlich in Betracht kommt. Über den Augsburger Aufenthalt des Künstlers ist Dunkelheit gebreitet, und was unter den Drucken von Augsburg ihm mit Sicherheit zugeschrieben wird, ist mindestens drei Jahre später datiert. Röttinger (a. a. O. S. 25) gibt selbst zu, daß die Figuren des Schnittes leider nur wenige Vergleichspunkte bieten. („Von Maximilians Gesicht werden kaum Mund und Augen sichtbar“ und [S. 34] „Auf

---

Darstellung von Burgkmair, die mit zu den schönsten Blättern der Serie gehört. Dodgson wird wohl selbst in nächster Zeit diese Serie publizieren; vielleicht bietet sich da eine Handhabe zu weiterer Datierung.

[12]) Colman Platner, der berühmte Helmschmied und Plattner (s. Herberger S. 25), und Conrad Peutinger sind die einzigen Augsburger, deren Monogramm sich mit der Signatur deckt, soviel ich finden konnte; beide kommen wohl aus begreiflichen Gründen nicht in Frage.

keinem Schnitte des Theuerdank ist der Charakterkopf des Kaisers mehr verwischt als auf dem Blatte 25“.) Abgesehen davon ist der Titelholzschnitt zu Nikolaus Fabers „Musicae Rudimenta“, den er zum Vergleiche heranzieht, sehr problematisch; Holzschnitt 25 wäre auch das einzige Blatt, welches Weiditz im Dienste des Kaisers gezeichnet hätte, und die Hypothese von der Ausnahmestellung außerhalb des Zunftverbandes (a. a. O. S. 46) ist sehr locker. Trotz der Unbehilflichkeit im einzelnen, namentlich im Figuralen, macht mir das Blatt einen nicht unerfreulichen Eindruck. Merkwürdigerweise fand ich nirgends erwähnt, daß der Holzschnitt der einzige ist, der einen bedeutsamen Proportionsunterschied zu allen übrigen Blättern des Theuerdank aufweist. Die Landschaft spielt nicht eine begleitende Rolle, vielmehr wird der Blick unwillkürlich von dem rustizierten Tore bildeinwärts gelenkt nach dem Wartturme und den ragenden Felsen des Hintergrundes. Wie stimmt dazu, was R. (a. a. O. S. 30) für Weiditz charakterisierend bemerkt? („Ihm [W.] diente die Landschaft lediglich als Folie für seine figuralen Kompositionen, die er als sein eigentliches Stoffgebiet betrachtete; er nahm die Vorbilder seiner Landschaft, ohne sie durch Verarbeitung sich anzueignen, aus den Quellen, die ihm eben zunächst lagen, also wohl aus denselben, aus denen er für seine Menschendarstellungen Nutzen zu ziehen hoffte.“) In der Landschaft kann ich nichts Abgeschriebenes entdecken. Ist es ein Vorurteil, wenn ich die Abgrenzung der strengen Silhouette der vorderen Mauermasse gegen den heller und lockerer modellierten Turm für höchst wirkungsvoll halte? Die Luftschicht, die Betonung des räumlichen Abstandes sind doch sehr gut gekennzeichnet?

Dörnhöffer (Kunstgesch. Anz. 1904 1. Jahrg.) in seiner

Kritik der Schrift über Weiditz von Röttinger sagt (S. 63): „Burgkmairisch aber sind die Figuren im Verhältnis zur Landschaft. Das Blatt könnte nach einer Skizze von ihm ausgeführt sein". An dieses Argument knüpft D. sodann die wichtige Hypothese, Weiditz könnte in Burgkmairs Werkstatt als Zeichner gearbeitet haben.

In der Tat finden sich unbestreitbare Weiditzblätter, welche eine starke Inspiration Burgkmairs verraten, ja noch mehr, direkte Nachschnitte, sogar mit Burgkmairs Monogramm versehen, von Weiditz nach Blättern von Burgkmair gezeichnet. Besonders evident ist diese Beobachtung Dörnhöffers für die Madonna, Bartsch X, und für den Holzschnitt „Die sechs Doctoren" B. 74 (Dodgson, Röttingerkritik, Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Künste Bd. 28 Jahrg. 1905 S. 65 ff.); auch das eine Holzschnittporträt Karls V. (Pass. III, 223, 334 a, s. Dodgson, „Eine Gruppe von Holzschnittporträten Karls V. um die Zeit der Kaiserwahl", Jahrb. Bd. 25 1905 S. 244) ist wohl nach einer Vorzeichnung Burgkmairs entstanden.

So schwierig diese Hypothesen auch zu entscheiden sind, so geht doch wenigstens daraus hervor, daß eine Skepsis am Platze ist für Blätter, welche zwar Burgkmairs Kompositionsart, sein Formgefühl und selbst seine Art zu zeichnen aufweisen, ja bisweilen sogar seine Signatur tragen, im ganzen jedoch fremd anmuten. Die Serie der Veronikaschnitte, viele der Wappen und Blätter, wie der Titelholzschnitt „Exaltatio S. Crucis" zu Luther „Ain Sermō von dem Hayligen Creütz Gepredigет Von D. M. L. 1522" (s. Dodgson Cat. II S. 62) sind mit kritischen Augen zu betrachten; in manchen Fällen ist die Entscheidung sehr schwer, ob man mit Nachzeichnungen anderer Künstler nach Burgkmair auf den Stock rechnen

kann, oder ob der Formschneider zur Verantwortung zu ziehen ist.[13])

Daß die Künstler häufig nach gegenseitigen Vorlagen skrupellos arbeiteten, ist hinlänglich bekannt,[14]) ob man aber so weit gehen darf, anzunehmen, daß sich die Künstler gegenseitig in ihre Zeichnungen hineinkorrigierten? Dörnhöffer (Röttingerkritik S. 22)[15]) findet die Gestalt des liegenden Greises auf dem zweiten Blatte der Gebetbuchzeichnungen Burgkmairs der Zeichenweise dieses Meisters widersprechend und kommt zu dem Schlusse, daß die Zeichnung von Weiditz begonnen wurde und durch Burgkmair eine energische Überarbeitung erfuhr; Giehlow hingegen, in seinem einleitenden Aufsatze zur neuen Herausgabe des Gebetbuches (S. 12) will bei derselben Zeichnung Zutaten von der Hand Jörg Breus entdecken. Mir persönlich sind beide Ansichten problematisch der Stilunterschied mit der Zeichenweise Burgkmairs ist nicht

---

[13]) Da der Zeichenstil des Petrarkameisters von demjenigen Burgkmairs heute annähernd genau sich abgrenzen läßt, nimmt es wunder, daß das Kinderalphabet, Röttinger Nr. 39, in dem neuesten Bande des Künstlerlexikons bei H. A. Schmid S. 256, immer noch unter Burgkmairs Holzschnitten rangiert.

[14]) In Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Künste Bd. 33 1910 S. 64 ist dies für einen Holzschnitt Burgkmairs zum „Triumphzug“ nach einer Vorzeichnung Dürers glaubhaft gemacht. An dieser Stelle sei auch erwähnt, daß die Titelumrahmung zu Hippocratis Epidemiorum liber sextus (Haganoae, ex officina Johan. Secer Anno MDXXXII Mense Februario) von Hans Holbein d. J. eine Kopie nach der ornamentalen Einfassung der Tugenden von Burgkmair ist, worauf mich Herr Prof. Geisberg gütigst aufmerksam machte.

[15]) Dieser Aufsatz, der weit über den Rahmen einer eigentlichen Kritik herausgreift, enthält neben vielen wichtigen Anregungen eine ausgezeichnete Charakteristik der Eigenart des Weiditz.

gar so frappant, wenn man die Flüchtigkeit der Gebetbuchzeichnungen in Erwägung zieht. Was hätte man auch von Originalzeichnungen zum Vergleich? Die von Dörnhöffer entdeckte Korrektur am Holzstocke zu dem Widmungsbilde des Konrad Celtis „Quatuor libri amorum“ (s. Wickhoff-Festschrift S. 111 ff.) ist psychologisch aus der Porträtunähnlichkeit der Gesichter Maximilians und des Humanisten in der Zeichnung Dürers zu erklären, ebenso haben die Korrekturen der Holzstöcke in den Theuerdank- und Weißkunigschnitten ihren sachlichen Grund. Kaum bekannt dürfte indes in dieser Zeit eine Zeichnung sein, welche, noch ohne ihrem Zwecke gedient zu haben (in diesem Falle dem ersten Entwurf zu einem zukünftigen Holzschnitt), von einer andern Hand angetastet worden wäre.

Das Rätsel, welche Künstler ihre Zeichnungen direkt auf den Holzstock vorzeichneten, inwiefern sie dabei schematisch verfuhren, und welche Freiheiten sie dem Formschneider ließen, ist noch längst nicht gelöst. Waren Künstler und Formschneider so genau aufeinander eingearbeitet wie z. B. Burgkmair und Jost de Negker, so brauchte es in den schraffierten und weniger organischen Teilen einer Vorzeichnung wohl eine weniger große Gewissenhaftigkeit; für den Massenbetrieb, wie Leonh. Beck ihn entfaltete, ist dies wohl ohne weiteres anzunehmen. Vorzeichnungen haben sich weder zum Theuerdank noch zum Weißkunig bewahrt, man merkt aber auch in Blättern, wo Burgkmairs oder Schäufeleins Hand nicht deutlich sichtbar wird (namentlich in einigen unsignierten Schlachtendarstellungen des Weißkunig), ihren Einfluß, der so weit geht, daß man an ziemlich detaillierte Kompositionsskizzen denken könnte.[16])

---

[16]) Nur beiläufig sei erwähnt, daß eine bisher unpublizierte Kohle-

In dem Holzschnitte 25 des Theuerdank läßt sich auch eine Kompositarbeit der obenerwähnten Art erblicken. Er befindet sich in dem Codex 2833 eingeklebt, noch nicht dagegen im Codex 2867 als bereits ausgeführt vermerkt; das Blatt würde also zu den späten, vielleicht eilig entworfenen und den übrigen Blättern angepaßten Schnitten gehören. Den Namen des Zeichners, der unter Burgkmairs Einfluß gestanden hat, zu nennen, ist kaum möglich, das handsignierte A unseres Exemplares wirkt nur verwirrend, wenn man es als Anfangsbuchstaben einer Künstlersignatur zu deuten sucht, vielleicht bedeutet es einen Holzschneider, etwa Alexi Lindt, der vor dem Jahre 1516 sicher in Augsburg tätig war (Laschitzer a. a. O. S. 93).

Die übrigen Einzeichnungen in und unter den Holzschnitten sind glücklicherweise noch von positivem Wert. Zum größten Teile sind sie ausradiert, aber fast überall noch erkennbar: zwanzigmal läßt sich das Wort kup mit Sicherheit entziffern, fünfmal Jos oder Jost; in den andern Fällen, wo zu stark radiert ist, kann man wenigstens vermuten, daß es sich um die gleichen Worte handelt. Sie erscheinen am häufigsten unter dem Rande, neben der Ziffer, nicht wie die meisten Künstlersignaturen in den Holzschnitten selbst, doch ist dieser Grundsatz, namentlich im zweiten Teile, mehrfach durchbrochen, und sie werden ebenfalls innerhalb der Holzschnitte sichtbar. Die Hypothesen über die Formschneider des Theuerdank werden dadurch wenigstens teilweise bestätigt,

---

zeichnung Burgkmairs aus der Sammlung v. Beckerath im Berliner Kupferstichkabinett (zwei männliche Brustbilder) in dem rechten bärtigen Kopfe eine starke Ähnlichkeit mit dem Burgkmairischen Typ des Unfalo aufweist; man vergleiche besonders die Lederkappe unter dem hohen Hute. (Die Maße betragen 213 : 307 mm.)

denn diese beiden Abkürzungen lassen sich nur als die Namen der beiden Holzschneider Jost de Negker aus Antwerpen und Heinrich Kupherwurm aus Basel interpretieren. Was Jost de Negker betrifft, so hatte man schon urkundlich Nachrichten über seinen Anteil; außerdem ist das Blatt 70 von Schäufelein mit seinem gedruckten Monogramm signiert (Laschitzer a. a. O. S. 91). Von Kupherwurm dagegen konnte man nur vermuten, nicht beweisen, daß seine Tätigkeit gerade auf die Anfertigung der Holzschnitte des Theuerdank sich beziehen läßt (Laschitzer a. a. O. S. 92 und Ed. His-Heusler, Zahns Jahrb. f. Kunstw. 2. Jahrg. 1869 S. 244).

Durch unser Theuerdankexemplar zeigt es sich nun, daß Kupherwurm sogar ziemlich viel Schnitte geliefert hat, und daß das Schreiben des Rates von Basel an den Kaiser vom 15. Mai 1517 wegen der Zahlungsausstände berechtigt war. Zur Datierung bieten unsere Bezeichnungen insofern ein wichtiges Argument, als der Rat bei den unsicheren Zeiten gewiß nicht viele Jahre mit dieser Mahnung gezögert haben wird, besonders da der Formschneider in sehr ärmlichen Verhältnissen gewesen zu sein scheint und zuerst den Propst Melchior Pfinzing gedrängt hatte. Außerdem gibt es aber noch ein sehr gewichtiges Zeugnis, daß die von Kupherwurm geschnittenen Blätter nicht zu den frühest entstandenen gehören; dank den Forschungen Laschitzers bestätigt sich nämlich jetzt die Tatsache, daß keiner der in unserem Exemplar mit kup signierten Holzschnitte in dem Codex 2867 als gezeichnet noch geschnitten vermerkt ist. Ich führe zur Sicherheit die auf unser Exemplar bezüglichen Notizen an:

Holzschnitt 8, Beck, kup (?) „Das gemäl ist nit gemacht."
Holzschnitt 9, Beck, kup (??) „Das gemäl ist nit gemacht."

Holzschnitt 12, Beck, kup. „Das gemäl ist nit gemacht.“ (Das nit nachträglich durchgestrichen.)

Holzschnitt 33, Beck, kup. „Das gemäl ist nit gemacht.“

Holzschnitt 51, Beck, kup. „Das gemäl ist nit gemacht.“ [17])

Wir haben also einen Terminus a quo von Kupherwurms Tätigkeit, d. h. K. ist erst berufen worden, als die Arbeiten am Theuerdank bereits ziemlich fortgeschritten waren. Zugleich allerdings ist damit bewiesen, daß Laschitzer geirrt hat, wenn er die Blätter seiner fünften Gruppe so früh ansetzte (s. weiter unten).[18])

Ein genauerer Vergleich der hier mit kup signierten Blätter mit den vielen andern, welche in unserm Theuerdank keinen weiteren Vermerk tragen, wird vielleicht beweisen, wieviel auf seine Rechnung kommt; ich begnüge mich zu konstatieren, daß die meisten kup-Holzschnitte (19—21) von Leonh. Becks Hand herrühren (nur 1 von Schäufelein) und fast ausschließlich in die fünfte der von Laschitzer (a. a. O. S. 81) aufgestellten Gruppen entfallen, in welche L. die Holzschnitte Becks scheidet: es sind diejenigen, als deren Ausgangspunkt L. den Holzschnitt 33 wählt (33, 43, 51, 62, 63, 83, 85), während der Holzschnitt 17, der unter die vierte Gruppe L.'s gehört, tatsächlich auch die eingezeichnete Signatur Jos trägt. Im ganzen reihen sich nach L. die meisten Holzschnitte an die Nummern 35 und 33, die vierte und die fünfte Gruppe,

---

[17]) Der Holzschnitt 31, von Breu, ist vielleicht auch von kup geschnitten. („Das gemäl ist noch nit gemacht“, das noch nit nachträglich durchgestrichen.)

[18]) Der Holzschnitt 97, der die beste Signatur kup aufweist, kommt u. a. im Codex 2833 weder eingeklebt noch erwähnt vor, ist also mit aller Wahrscheinlichkeit auch zu den sehr spät geschnittenen Blättern zu rechnen.

mehr noch an die fünfte als an die vierte, was zu unsern Signaturen gut stimmt, denn von den Blättern, die nach der Signatur 17 zu urteilen der Kategorie Jos entsprechen und die L. aufführt, hat kein einziges die Bezeichnung kup, wohl aber von den indifferenten Blättern, welche zu keiner der fünf Gruppen eigentlich gehören, obwohl sie sich ganz entschieden gegen die ersten drei Gruppen abheben (76, 77, 81, 97.) Was L. an den Holzschnitten der fünften Gruppe (Kategorie Kupherwurm) rühmt, ist die Darstellung der Bäume; für die vierte und fünfte Gruppe hebt er außerdem die bessere Modellierung der Figuren hervor. Es scheint, L. hat für die schnitt-technische Seite ein scharfes Auge besessen, wenigstens ergibt sich keine wesentliche Differenz zwischen seiner Gruppierung und den Signaturen.[19])

Jost de Negker gehören, nach unsern Signaturen zu urteilen, das frühe Blatt 14 (C. P.?) (Laschitzer a. a. O. S. 81), das obenerwähnte Blatt von Leonh. Beck, 17, ein Blatt von Schäufelein, 10 (?) und drei Blätter von Burgkmair 113, 114 115. (Wahrscheinlich noch Beck 11.)

---

[19]) a. a. O. S. 93 macht er allerdings einen Unterschied in schnitttechnischer Beziehung, der von unsern Angaben divergiert: 51 und 77, 83 sind nicht verschiedenen Holzschneidern zuzuweisen. Dagegen ist es ganz richtig, wenn er die prägnanten Unterschiede in der Darstellungsweise des Terrains z. B. bei den verschiedenen Schnitten betont (a. a. O. S. 85); nur kann man vielleicht hier gerade eher den Holzschneider verantwortlich machen, als daß man die Qualität des Künstlers, in unserem Falle den Mangel an Schematismus, zu sehr hervorhebt, wie L. es tut: die Terrainformen, welche „einfach durch mehr oder weniger lange, gewöhnlich an die Konturen sich anschließende Parallelschraffen" gebildet werden (17 ff.), gehören unter die Kategorie Jost de Negkers, diejenigen aber, welche durch eine „Menge nach oben ausgebogener Häkchen aneinandergereiht sind" (15, 33, 43 ff.), unter die Kategorie Kupherwurm.

Auch für Jost und die Datierung der von ihm geschnittenen Blätter bietet der Codex 2867 eine wichtige Handhabe. Ich gebe wieder die Notizen:

Holzschnitt 11, Beck, Jost (?) „Das gemäl ist gemacht und ist nach der schrifft gerecht ... unnd hat das zaichen“.

Holzschnitt 13, Schäufelein, radiert (Jost ?) „Das gemäl ist gemacht unnd hat das zaichen“.

Holzschnitt 14, C. P., Jost (?) „Das gemäl ist gemacht ůnd nach der geschrifft gerecht und hat das zaichen“.

Holzschnitt 16, Schäufelein, radiert (Jost ?) „Das gemäl ist gemacht unnd nach der geschrift gerecht unnd hat das zaichen“.

Holzschnitt 17, Beck, Jost „Das gemäl ist gemacht unnd nach der geschrifft gerecht und hat das zaichen“.

Holzschnitt 21, Schäufelein (Jost ??) „Das gemäl ist gemacht und nach der geschrifft gerecht, dann die schuech sollen lannge spitz haben; unnd das gemäl hat das zaichen“.

Danach steht es fest, wie man allerdings nach den bekannten Briefen Josts von 1512 schon annehmen konnte, daß Jost der erste war, der für den Theuerdank schnitt. In unserem Falle lassen sich aller Wahrscheinlichkeit nach noch die eben aufgeführten, mit ? versehenen Holzschnitte reklamieren, namentlich scheint es sich zu bestätigen, daß die Schäufeleinblätter mit unter die ersten der Folge gehören und von Josts Messer geschnitten wurden (13, 16, 21, woran sich noch 39, 42, 48 anschließen).

Für die Burgkmairblätter gibt der Codex 2867 keine Gewähr; da Jost dauernd für Burgkmair geschnitten hat, läßt sich zur Datierung der obengenannten Blätter nichts hinzufügen, nur so viel kann man wohl annehmen: Kupherwurm hat keine einzige der Burgkmairzeichnungen geschnitten, sonst

wäre dies in unserem Theuerdank vermerkt. Die zum großen Teil ausradierten kup-Signaturen scheinen mir nämlich von Burgkmairs Hand; man vergleiche nur das k oder das p mit den Buchstaben der Inschriften auf den Berliner Skizzenblättern. Allerdings ist es schwer, feste Schlußfolgerungen zu ziehen, weil das Wort gar so kurz ist, und einzelne Buchstaben eher typisch für die Zeit als charakteristisch für ein Individuum sind. — Alle weiteren Vermutungen über Unterschied und Alter der Signaturen, über den Grund des Ausradierens wären müßig, manches Buch hat sein Siegel und sein Geheimnis wie ein verstorbener Mensch.

Drittes Kapitel.

Anhang.

(Zu Burgkmairs Bildern und Zeichnungen.)

I. Der Nürnberger Sebastiansaltar.

Es ist bisher meines Wissens in der Literatur noch nicht bemerkt worden, daß der Nürnberger Sebastiansaltar eine Bestellung des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen war; Cornelius Gurlitt (Archivarische Forschungen Heft 2, Dresden 1897) und Robert Bruck (Friedrich d. W. als Förderer der Kunst, Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 45 Straßburg 1903) haben die diesbezüglichen Regesten schon veröffentlicht, ohne auf die Nürnberger Bilder aufmerksam zu werden.

Die Rechnungssexzerpte aus dem Weimarer Staatsarchive seien hier nochmals nach Bruck (S. 296) zitiert:

„Sonderausgab Kurfürst Friedrichs" Visit. Mariä 1506 (B. b. 4193).

LXXXI fl. dem maler zu Auspurgk Hans purkmar für ein taffel gen Witt. daran soint veyt vnd sand sebastian gemalt vnd ander merterer.

Leimbachs Rechnung von Concept. Marie 1505 bis Vocem Sacunditatis 1506 (B. b. 4183) wiederholt (B. b. 4192):

III fl. gulden Unbehaw zcalt hat er von einer tafel von Augsspurg gein Nurinberg vnd von Nurinberg gein leiptzk zcu füren gebin.

Leimbachs Rechnung Sonntag Prisc. Virg. bis Bartholome 1505 (B. b. 4189):

III gulden zalt furlon Umbhaw zcalt von einer tafel vnd einem Sarck von Augssburg gein Nurinberg vnd von Nurinberg gein Leiptzk.

Diese Notizen lassen sich, wie Bruck es S. 126 ff. auch tut, nicht anders erklären, als daß Hans Burgkmair von Augsburg im Jahre 1506 für 81 Gulden einen Altar nach Wittenberg lieferte, worauf St. Veit und St. Sebastian sowie andere, nicht näher bezeichnete Märtyrer gemalt waren.

Der Nürnberger Altar enthält nun tatsächlich die beiden genannten Heiligen, auf der Haupttafel den Sebastian und auf dem rechten Innenflügel Veit; die beiden Bilder befanden sich schon, allerdings noch nicht als zusammengehörig erkannt, im Germanischen Museum, bis Braune in einer Anmerkung seines Katalogs (1909) darauf hinwies, daß sie zu demselben Altarwerke gehörten, und den noch fehlenden linken Flügel kurz darauf (d. h. wohl erst in diesem Jahre) aus der Münchener Pinakothek nach Nürnberg bringen ließ. Dort harren die Bilder noch einer gründlichen Restauration, denn sie sind noch überschmierter, als der neuerdings restaurierte Johannesaltar in München es war, und vielleicht darf man sich auf eine gleich starke Überraschung gefaßt machen. Der Mittelflügel ist trotz seiner Entstellung immer als ein Hauptwerk Burgkmairs gewürdigt worden, H. A. Schmid hat sich in seinen „Forschungen“ (S. 25) sogar zu einem Panegyrikus über die feingestimmte Landschaft verleiten lassen, den er jetzt nicht mehr wiederholt.

In seiner jetzigen Gestalt stellt die Haupttafel eine offene Renaissancehalle dar, welche von vier Pfeilergruppen gebildet wird, der Raum scheint, wie der ins Freie geöffnete hintere Bogen und die Rundfenster über den seitlichen Türöffnungen

vermuten lassen, kuppelförmig eingewölbt zu sein.[1]) Vor einem golddurchwirkten Teppich, den drei Engelgestalten halten, stehen auf pavimentiertem Boden in ruhiger, beschaulicher Stellung zwei Heilige, rechts der heilige Sebastian, das Attribut der Pfeile in der Rechten, nur mit einem Lendenschurz, roter Barettmütze und tiefrotem wallendem Mantel bekleidet, ihm zugewandt ein Kaiser in vollem Ornat mit Scepter, Krone und Schwert, über der goldverzierten Stahlrüstung einen moosgrünen, hermelinbesetzten Mantel gebreitet. In dem weiten bauschigen Ärmel des Kaisers und in der Gewandung der Engel spielen schillernde, changierende Farben, wie Burgkmair sie in jener Zeit besonders zu lieben scheint. Die Höhe der Tafel beträgt 1,50 m, die Breite 1,23 m, doch sind die Proportionen ursprünglich ganz andere; nachdem ich die Tafel von der Wand hatte abnehmen lassen, fand ich, daß sie in ihrer eigentlichen Länge nur 1,14 m mißt, während oben ca. 28, unten ca. 7,5 cm angestückt sind, das Original ist auf Fichtenholz gemalt, die Anstückungen dagegen schienen mir aus Lindenholz zu sein. Der Riß, welcher durch die Anstückung entstanden ist, wird auch auf der Photographie deutlich sichtbar, er zieht sich ungefähr durch die Kämpferbekrönungen der Pfeiler; abgesehen von den Heiligengestalten und den Engeln, welche ziemlich intakt wirken, ist fast alles übermalt, besonders die lachende Landschaft, die gemäßigte Architektur, der schwebende Engel und das Paviment sind von später Hand, die Signatur:

---

[1]) Hildebrandt, Die Architektur bei A. Altdorfer (S. 29) findet, daß die Architektur unter den Burgkmairschen Bildern hier am folgerichtigsten behandelt ist, und daß die Formen, welche eine seltene Mäßigung zeigen, fast nur durch ihre Verhältnisse wirken.

IOANN BVRGKMAIR PICTOR AVGVSTANVS FACIEBAT M.D.V. ist nicht alt, aber wahrscheinlich auf Grund der echten Signatur erneuert. Man erkennt noch die übermalten Goldnimben der Heiligen, durch das Paviment schimmern die ursprünglichen Pflanzen und Steine hindurch, durch das schmutzige Grau der Pilaster Goldgrund. Mitten durch die ganze Tafel von oben nach unten dehnt sich ein gekitteter breiter Riß, so daß ich zuerst auf die Vermutung kam, das Bild wäre aus zwei Flügeln zusammengesetzt, doch ist diese Ansicht wohl unhaltbar, denn der originale Flügel des mittleren Engels und das gleichfalls echte wehende Band wird von dem Riß durchschnitten.

Der rechte Flügel des Altars ist fast ebenso verdorben: Christophorus trägt das Christkind, neben ihm der Knabe Vitus. Christophorus in blaugrünem, gemustertem Unterkleide und braunrotem Obergewand ist mit einem weißgelben Linnentuche umgürtet, Vitus trägt über karminfarbenem Rocke eine weiße Damastschaube mit grünem Kranzmuster und gleichfarbigem Bande, in beiden Händen hält er eine brennende Öllampe aus Glas. Die jetzigen Maße betragen 1,45 m : 0,58 m, doch sind in gleicher Weise oben 27—28 cm, unten 5 cm, links ca. 7 mm angestückt. Die Flußlandschaft hat dieselbe Qualität wie die Landschaft des Mittelbildes, die Inschrift macht den gleichen zweifelhaften Eindruck, das linke Bein des Vitus war ursprünglich querer gestellt.

Am besten erhalten ist das Gegenstück, früher in München: Der heilige Liborius und der heilige Eustachius, Liborius in stumpfrotem Meßgewand über damascierter grüner Casula und gelbgetöntem Unterkleid, im rechten Arm einen reichverzierten Bischofsstab, ihm zu Füßen ein Pestkranker; der Jäger Eustachius in sehr neutralen, dunklen Tönen, fast

schwarz wirkend. Die Heiligen stehen auf Goldgrund unter gotischem Maßwerk.

Auf der Rückseite des Flügels steht der heilige Rochus in stumpfrotem Untergewande und grauem, grüngefüttertem Pilgermantel, ein Engel pflegt ihm die Beinwunde. Das Bild ist ziemlich verputzt, die Lasuren so gut wie verschwunden. (1,15 m : 0,56 m).

Für den rechten Flügel hat Gräff (Monatsh. f. Kunstw. 4. Jahrg. Heft 10, Okt. 1911, S. 443) den Grund der Anstückung entdeckt: dem Flügel des Johannesaltars mit dem heiligen Nikolaus hatte man vermutlich zur Zeit des Kurfürsten Maximilians I. den Christophorusflügel als Gegenstück gegeben und, um die gleichen Maße zu erreichen, die Anstückung vorgenommen. Ähnlich wird es mit der Mitteltafel gewesen sein.[2]) Die kleinen Differenzen in den Maßen zwischen dem Mittelbilde und den Flügeln, wobei es sich höchstens um 2 cm handelt, sind leicht aus der Abhobelung beim Zusatz der Anstückungen zu erklären. Wie sah nun der Altar ursprünglich aus? Der linke Flügel (Liborius und Eustachius) gibt den Anhalt, daß auch die beiden anderen Stücke auf einfachem Goldgrund mit Maßwerkbekrönung zu denken sind.

---

[2]) Kunstchronik 1892 N. F. Bd. 3 Sp. 517 führt Julius Grœschel u. a. an, daß die Kopie der Landschaft des Sebastianbildes nach der Landschaft des Altdorferschen Universitätsaltares in München darauf schließen lasse, daß die beiden Bilder früher einmal beisammen gewesen wären. Ebenda Sp. 580 die Bemerkung Wilhelm Schmidts, daß die auf dem Sebastiansbilde links durch eine perspektivisch verkürzte Tür sichtbaren Baulichkeiten von dem Übermaler aus Dürers Stich „Der verlorene Sohn“ B. 28 entnommen seien. Solche Dürerreminiszenzen lassen auf die Hand J. G. Fischers schließen, der in unserer Zeit durch derartige Geschmacklosigkeiten eine gewisse Berühmtheit erlangt hat.

Ob der Altar noch umfangreicher war, geht aus der Bestellung Friedrichs des Weisen nicht hervor; jedenfalls stimmen alle Angaben und namentlich das Datum 1505 vortrefflich dazu, daß wir in dem zu rekonstruierenden Altare zweifellos das für 81 Gulden nach Wittenberg gelieferte Werk Hans Burgkmairs zu erkennen haben. Vielleicht ist sogar in dem Fürsten des Mittelbildes ein idealisiertes Porträt Friedrichs des Weisen selbst zu sehen; man hatte sich den Kopf zerbrochen, wer wohl dargestellt sein könnte: der Kaiser Diocletian oder Maximian (Jahrb. d. Kunstsamml. d. A. K. Bd. 3 1886 S. 40), Constantin oder der Kaiser Maximilian I. selbst. (H. A. Schmid a. a. O. S. 22.)[3])

---

[3]) Ich darf wohl einige, allerdings nur flüchtig gemachte Beobachtungen mitteilen über Anklänge an italienische Bilder? Bisher ist nur einmal von H. A. Schmid (Künstlerlexikon Bd. 5 S. 253) im Zusammenhang mit Burgkmair der Name des venetianischen Hauptmeisters Giovanni Bellini genannt worden: er erwähnt, daß der schlafende Petrus des Berliner Ölbergentwurfes wie aus einem Bellinischen Bilde geschnitten wäre. In der Tat kann man für diese Zeit, scheint mir, eine starke Einwirkung Bellinis auf B. konstatieren: Zu dem Akte des Sebastian scheint der Christus des Londoner Bildes in der National-Gallery „The blood of the Redeemer“ Pate gestanden zu haben, der verkürzte Pestkranke des linken Liboriusflügels zeigt starke Ähnlichkeit mit einem schlafenden Jünger auf dem Bellinischen Ölberg in London, auch der Christus der Krönung Mariä auf dem Augsburger Altarwerke von 1507 hat Bellinischen Typus; man vergleiche das Oval des Gesichtes, die volle Unterlippe, die zum Segen erhobene Hand beispielsweise mit der Figur des segnenden Christus auf dem Berliner Schulbilde Nr. 257. Crivelli ist doch wohl zu altertümlich; H. A. Schmid hebt zwar dessen Einfluß in seinen „Forschungen“ und neuerdings in seinem Artikel des Künstlerlexikons besonders stark hervor, doch kann ich mich bisher noch nicht dazu bekehren. Burgkmair war Eklektiker; die Einflüsse kreuzen sich bei ihm (man sieht dies schon daraus, daß z. B. Robert Vischer [Studien

II. Die drei Bilder in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

In seinem Katalog von 1907 führt Prof. Konrad von Lange drei neue Burgkmairbilder auf, welche bisher in der Literatur, auch im neuesten Bande des Künstlerlexikons, noch unerwähnt geblieben sind. Das erste: Bildnis eines etwa fünfzigjährigen Mannes, zweidrittel lebensgroß, nach den Angaben des Katalogs aus königlichem, wahrscheinlich schon herzoglichem Besitz, ist 1902 aus der Stuttgarter Altertumssammlung in das Kgl. Museum der bildenden Künste überführt und 1903 von Lange bereits identifiziert worden. Nr. 4 der Sammlung. Von bräunlich marmoriertem Hintergrund hebt sich die Silhouette des Porträts scharf ab; die Farben des reichen pelz-

---

zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886 S. 203 Anm. 1) die Nürnberger große Madonna von 1509 als botticellesk empfindet). Der Holzschnitt von 1507 „die Geschichte der St. Kümmernuss“ weist auf einen Aufenthalt in Lucca (Fresco des Aspertini), die „Anbetung der Hirten“, früher in der Burg von Nürnberg, ganz neuerdings in Augsburg, erinnert wieder eher an die Kenntnis oberitalienischer Meister, z. B. Andrea Solarios (Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Mailand, Poldi-Pezzoli, das Profil der Madonna. Das Augsburger Bildchen ist wohl von H. A. Schmid, Künstlerlexikon S. 256 oben, ziemlich richtig um 1519 datiert; trotzdem ich es abnehmen durfte, habe ich keine Signatur noch Datierung finden können, obwohl ich hörte, daß Dr. Braune sie entdeckt haben will). In einem der letzten Bilder Burgkmairs, „Esther vor Ahasverus“ (München) 1528, sieht Schmid Anklänge an die Kompositionsweise Carpaccios. (Das Bild ist koloristisch sehr reich, besonders schön die Abstufung der Töne in dem Mantel des links stehenden Haman. Überdies ist auch bei diesem Gemälde die häßliche, sinnlose Anstückung am oberen Rande jetzt entfernt.) Alles dies kann vorläufig nur von hypothetischem Werte sein, doch hoffe ich in den nächsten Jahren bei genauerem Studium der italienischen Schulen Burgkmairs Spuren in Italien etwas sicherer nachgehen zu können.

verbrämten Patriziergewandes sind stumpf und in der Tiefe krepiert, das Wams und die Haube sind goldgemustert, das Inkarnat des bis auf den Backenbart glattrasierten Gesichtes braun im Ton mit grauen Schatten modelliert, die Lasuren verschwunden.

Fichtenholz, 52:32,5 cm, nicht sehr gut konserviert, durch die Mitte, der Länge nach, geht ein gekitteter Riß, der untere Teil, namentlich rechts und links, ist überschmiert, so daß sich die Signatur verbirgt, die etwa vorhanden sein könnte.

Das Porträt ist wohl echt und insofern sehr wichtig, als es außer dem Wiener Selbstporträt kein bekanntes Bildnis in Tempera oder Öl gibt. Wer dargestellt ist, weiß ich nicht, vermutlich, nach der vornehmen Tracht und dem Türkisring auf dem rechten Daumen zu urteilen, ein reicher Patrizier; eine gewisse Ähnlichkeit glaubte ich mit der Porträtmedaille Martin Trummers, des Hofmalers Maximilians, von der Hand Friedrich Hagenauers, zu entdecken. Zu datieren ist das Bild wohl nicht allzu früh, vielleicht erst in das zweite Dezennium des 16. Jahrhunderts.

Die beiden anderen Bilder, 1907 von den Dowdeswell Galleries in London erworben, gehören zusammen, die Provenienz unbekannt. Auf Nr. 4a ist Christus in Gethsemane, auf Nr. 4 b die Geißelung Christi dargestellt. Eichenholz, 1,08:0,75 m.

Die Rahmung in Form eines Kreissegmentes deutet, wie auch der Katalog angibt, darauf hin, daß die Bilder dazu bestimmt waren, die oben halbkreisförmig durch den Gewölbeansatz begrenzte Wand einer Kapelle zu schmücken. Vielleicht sind jedoch die Gemälde ursprünglich anders geformt gewesen, denn die Rahmen sind neu und die Restaurationen ziemlich umfangreich. Der Augenpunkt ist allerdings ziemlich

tief gewählt, so daß man schon annehmen könnte, die Tafeln hätten dem eben erwähnten Zwecke gedient. Der Ölberg ist das schönere und reichere Bild trotz der Übermalung; die charakteristischen roten Töne, namentlich das Lachsrot des schlafenden Jüngers, der Christus zunächst sitzt, haben die Qualität der Tiefenwirkung, welche Burgkmair bei den Venetianern gelernt hat. Interessant ist eine Beobachtung für Burgkmairs Malweise, die man auch bei der Restauration des Johannesaltares machen konnte (Herr Konservator Kinkelin hatte die Liebenswürdigkeit, mir während seiner Restaurationsarbeiten verschiedene seiner wertvollen Beobachtungen mitzuteilen): bei Scharlachrot untermalt er weiß und lasiert rot darüber. In Burgkmairs frühen Bildern, insbesondere dem Basilikenbild von S. Pietro, fällt die Menge von roten Tönen schon auf, die allerdings tonig noch nicht gebunden sind, aber trotzdem durch die Kühnheit starker Kontraste den Ansatz zu jener Tiefenwirkung verraten, welche der Maler am glänzendsten in seinen beiden großen Altarstücken von 1518 und 1519 (jetzt beide in München) erreicht; besonders evident ist es, wie die roten Töne in der Gestalt des Sehers von Patmos zusammenklingen: Purpurrot im Mantel, Zinnober im Untergewand, Krapprot in den Schatten. In unserm Bilde stellt sich durch die Verbindung von Scharlach im Untergewande des schlafenden Johannes und dem erwähnten Lachsrot eine ähnliche Wirkung ein, nur daß der graugrüne Mantel, der auf der Photographie nur als Helligkeit zur Geltung kommt, die beiden Töne nicht unmittelbar sich verbinden läßt. Die beigefügten Abbildungen, leider sehr unvollkommene Aufnahmen von Höfle in Augsburg, entheben mich einer ausführlichen Beschreibung; das zweite der Bilder ist ziemlich branstig in der Farbe, es zeigt die bei Burgkmair übliche Verbindung

von roten, grünen und gelben Tönen, die absetzend ein ziemlich unruhiges Spiel miteinander treiben; immerhin bietet der zentrale Akt Christi auch hier einen Ruhepunkt.

Die schlafenden Jünger sind sehr gut beobachtet; wie altertümlich erscheint dagegen die Ölbergszene auf dem ersten Basilikenbilde in jeder Beziehung? Für die Datierung der Bilder haben wir ein ziemlich gewichtiges Argument: unter der Gruppe der großen, volkstümlichen, in acht Platten gedruckten Holzschnitte, die von Burgkmairs Werkstatt in den zwanziger Jahren ausgingen, zeigt das Blatt „Christus am Ölberge“ (B. 19) eine bis ins einzelne gehende Übereinstimmung mit unserem Bilde (stark verkleinerte Abbildung Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1891 Bd. 12 S. 162), nur daß die Komposition im Gegensinne gehalten ist und einige kleine Details, z. B. einen Baumstamm, aufweist, welche im Gemälde fehlen. Der Holzschnitt ist 1524 datiert und einer der schönsten der Serie. Vermutlich hat Burgkmair die glückliche Komposition des kurz zuvor gemalten Bildes in der Vorzeichnung auf den Holzstock erneut; es ist nicht anzunehmen, daß er ein Bild dazu verwertet hätte, welches sehr lange vorher entstanden war.[4])

---

[4]) Eine Parallele bietet das Verhältnis der „Kreuzigung“ aus der gleichen Serie, B. 19, und der Flügel des Kreuzigungsaltars von 1519, jetzt in München. Auf dem Holzschnitte sind die Gestalten des entfliegenden Engels und Teufels mit den Seelen der beiden Schächer nach den Innenflügeln kopiert, auf diesen scheinen zwar die betreffenden Stellen von der Hand des Restaurators Fischer ausgeschliffen zu sein und in barocker Manier erneut; es ist aber anzunehmen, daß der Übermaler sich dabei des alten Vorbildes bedient hat.

III. Die Gregorsmesse in Augsburg.

Im Maximiliansmuseum in Augsburg fand ich in dem Saale des Diözesanmuseums ein kleines Bild, welches starke Anklänge an Burgkmairs Art verrät. Über dem Altar erscheint dem mit grüner Stola bekleideten Gregor Christus in Glorienschein, von den Passionswerkzeugen umgeben, links und rechts vom heiligen Papste knien ein Kardinal und ein Bischof, welche die Tiara und den päpstlichen Kreuzstab halten; hinter den marmorierten Säulen zu beiden Seiten spenden vier Engel Bettlern und Gebrechlichen göttliche Almosen. Der Bischof ist in ein purpurnes Meßgewand gehüllt, der Kardinal tiefrot gekleidet, die Engel in rote und gelbe Gewandung, der Nimbus der Vision ist grünblau, gelb und rot abgestuft.

Fichtenholz, 42,5 : 87 cm. Nach seiner Form scheint das Bildchen als Predella etwa zu einem Tragaltar gedient zu haben. Es ist nicht besonders gut erhalten, die Farben sind stark abgeschliffen, unten rechts ist die Farbe abgesprungen.

Besonders der Christus ist auffallend Burgkmairisch, die Achsenstellung der Augen, der schiefe Mund, die Art der Modellierung kehren immer wieder, ebenso die Verkürzung der Hand (ganz ähnlich bei dem Wiener Selbstporträt); auch der Kopf des Kardinals, die Engel, der aufblickende Bettler im Hintergrund links lassen Burgkmairs Hand oder wenigstens seinen Einfluß erkennen. Schlechter als die Tafeln des Nürnberger Rosenkranzaltares, die ungefähr um dieselbe Zeit entstanden sein dürften, ist das Bildchen keinesfalls, vielleicht eine Werkstattarbeit, von Burgkmairs Hand übergangen. (Die Aufnahme, die ich bei Höfle machen ließ, ist im allgemeinen

zutreffend, bis auf die koloristisch ganz reizvollen Seitenpartien, die zu dunkel erscheinen.)[5])

IV. Die Berliner Skizzenblätter.

Das Berliner Kupferstichkabinett enthält zwei Studienblätter mit Bemerkungen von Burgkmairs Hand. Obwohl diese Notizen schon rekognosziert sind (Woermann, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. 1890 S. 42), wurden sie trotz ihres interessanten Inhaltes noch nicht publiziert. (Herr Dr. Elfried Bock hatte die Liebenswürdigkeit, mir die Inventarnotizen zur Verfügung zu stellen.) Das erste der Blätter, Nr. 694 (318 : 212 mm), ist mit mehr oder weniger flüchtigen Federskizzen von Pferdeköpfen bedeckt, vier davon sind mit Kohle gezeichnet und mit der Feder nachträglich übergangen. In der unteren Hälfte des Blattes findet sich die Signatur: Hanns burgkmair alles konterfet 1516. Auf dem Halse des obersten, geschirrten Pferdekopfes links der Vermerk: Oder etlich durch den kelriemen ach (auch) schmal — gut als prait. — Darunter:

---

[5]) Wenn ich auch im allgemeinen nicht zusammenhängend über die Bilder spreche, so möchte ich doch hier erwähnen, daß die beiden Altarflügel 72 und 73 der Karlsruher Gemäldegalerie, im Katalog noch Burgkmair genannt: St. Eustachius und St. Sebastian, St. Nikolaus von Myra und St. Bartholomäus, mir von der Hand Jörg Breus zu sein scheinen; man vergleiche den Faltenwurf, die Gedrungenheit der Gestalten und die Kopftypen z. B. mit den Augsburger kleinen Orgelflügeln von St. Anna oder dem Dresdner Ursulaaltare usw. Die beiden Flügel, früher in der Sammlung Hirscher in Freiburg, bildeten die Rückseiten zu den entsprechenden Vorderflügeln, jetzt in der Sammlung Charles Schlaar in Washington. Nach der Photographie scheinen diese stark restauriert zu sein. Die Signatur auf dem Bischofsstab des heil. Ulrich HB 1520 zeigt die zusammenhängende Form der beiden Buchstaben, wie sie Burgkmair nie verwendet.

yst alweg in dem bys (Gebiß) den Zigel eingebunden. Neben dem mittleren Pferdekopfe oben rechts: wagen zaun.

Das Blatt Nr. 695 trägt vier Skizzen, Reptilien, eine Schnecke, eine Schlange, eine Eidechse und einen Frosch und Inschriften von etwas dickerer Feder, doch der gleichen Hand (217 : 184 mm), Federzeichnung mit teilweise grüner Wasserfarbe (aus der Sammlung von Nagler). Die Inschriften lauten: „den schnecken dy groß vnd ander zwey ie einen cleiner dann der ander — an der hornly stat sol ire wrt (newet? = nur) dy kolben gezagt (gezeigt) werden —

item dy schlang halb als groß vnd darnach zwy andre ie eine cleiner dan dy ander —

das maul vmb ein zwech (zwechen = dialektisch Glied) vinger offen —

item das edexlen dy groß vnd zwey andre ie ein cleiner dan der ander — item dy füß auf gensfüs gemacht — item der frosch auch drey vnd der grost halben wek (ein einhalbmal so groß) als groß als der (nämlich der gezeichnete) vnd dy fus auch auf gensfüs gemacht —

item dy poslen (bossu = Buckel) sollen alle gestracks sein nicht verpogen —

XXVIIIJ wochen tragend frawen (schwangere Frauen) zu lassen zu der habt (dialektisch = Haupt) oder auf der rechten hant bei denen daumen —

Diese Notizen lassen sich, wie man sieht, zum Teil als Vorschrift für die Ausführung, sei es nun für ein Gemälde oder eine kunstgewerbliche Arbeit, interpretieren, z. B. wird bemerkt, daß die Füße der Eidechse, wie auch des Frosches, wie Gänsefüße gemacht werden sollen, und tatsächlich sind bei der Eidechse Schwimmhäute mit der Tinte der Schrift eingezeichnet; ebenso sind die Schneckenhörner mit der braunen

Tinte durchgestrichen und die „Kolben“ direkt auf den Kopf gezeichnet. Was sollen nun diese Angaben, und wie lassen sie sich, falls sie von Burgkmairs Hand sind, mit der Autorschaft der Skizzen in Einklang bringen? Man sollte denken, es handelte sich um Schülerarbeiten, die dem Meister zur Korrektur vorgelegt wurden; nur die Bemerkung, daß schwangere Frauen wohl einen Teil des Reptils (?) auf dem Haupte oder an dem Daumen der rechten Hand tragen sollen, wohl zu Heil. oder Glückszwecken, ist anderer Art. Aber vielleicht hilft diese Bemerkung gerade dazu, daß wir die Blätter, namentlich das letztere, ganz als sein Eigentum betrachten können. Wir haben Beispiele von Burgkmairs Gewissenhaftigkeit: Giehlow führt (Mitt. d. Ges. f. Vervielfält. Künste Jahrg. XXVII, 1904 S. 74 Anm. 2) ein Beispiel an: „Als Burgkmair das Blatt der Triumphzugminiatur mit den zwei Wyssant auf den Holzstock übertragen hatte, fiel ihm auf, daß die Tiere entgegen den üblichen Vorstellungen nicht gemähnt abgebildet waren. Er fühlte sich daher veranlaßt, zur Erklärung das Wort ‚wisend‘ daneben einschneiden zu lassen“. Außerdem aber gibt es eine sehr wichtige Bemerkung auf einem der Dresdner Probedrucke zum „Triumphzug“ (Woermann a. a. O. S. 43). Auf fol. 6 (Holzschnitt 23) stehen rechts neben der Beschreibung der „Musica suess Melodey“ die Worte: „Musica der suessen melodey soll vor dem Regal und positiff gen wan Orgel und Cantorey soll pey einander sein, und ain köten (Kette) and dem hals“. Links von dem Texte aber steht in Burgkmairs eigener Schrift: „der sol oben sten vor dem Regal vnd postiff“. Woermann fügt noch hinzu, Burgkmair habe sich, indem er dies noch einmal für sich an den Rand schrieb, offenbar sicherstellen wollen, die anbefohlene Umstellung nicht zu vergessen.

Vielleicht sind die Notizen auf den beiden Skizzenblättern auch nichts anderes als Anmerkungen zum persönlichen Gebrauch, die der Meister auf Grund einer Bestellung den Entwürfen beifügte.

---

[1]) In Berlin sind relativ am meisten Burgkmairzeichnungen, H. A. Schmid führt davon nur die Ölbergskizze, die beiden Blätter mit Tierstudien und die Rötelzeichnung der Madonna, angeblich den Entwurf zu dem Nürnberger Bilde von 1509, auf (Künstlerlex. S. 254, 255, 257). Letztere ist nun sicher nicht von Burgkmairs Hand, sie ist im Gegenteil eine späte, ziemlich flaue Kopie der Barockzeit; der Faltenwurf ist mißverstanden, die Landschaft in hilfloser Weise zusammengedrängt, ganz abgesehen davon ist die Strichführung von der des Meisters verschieden. 202 : 148 mm) früher in den Samml. Andreossi, Gigone und v. Beckerath (Abb. in Zeichn. alter Meister im Kgl. Kupferstichkab., Grote 1902 ff. Nr. 174). Von echten Blättern führe ich ferner zur Ergänzung von H. A. Schmid noch an: Profilbildnis eines bärtigen Mannes, bezeichnet 151(9), Zeichnung in Kohle (253 : 187 mm), aus der Samml. von Nagler. Von Friedländer bestimmt (Grote Nr. 175). Die noch unpublizierte Berliner Zeichnung erwähnte ich schon S. 46 Anm.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

